Zeitschrift
für
Bildende Kunst

Mit dem Beiblatt

Kunst-Chronik

Herausgegeben

von

Prof. Dr. Carl von Lützow
Bibliothekar der k. k. Akademie der Künste in Wien

Neunzehnter Band

Leipzig
Verlag von E. A. Seemann
1884

Druck von August Pries in Leipzig.

Inhaltsverzeichnis des XIX. Bandes.

Text.

Illustrationen und Kunstbeilagen.

Radirungen und Lichtdrucke.

Holzschnitte und Zinkographien.

* Diese Abbildungen sind dem Illustrirten Kataloge der Münchener internationalen Kunstausstellung entnommen

Die mit † bezeichneten Holzschnitte sind auf besondere Blätter gedruckt.

Zur Erinnerung an Peter von Cornelius.

Von Carl von Lützow.

Mit Abbildungen.

Am Abend des 11. Juni 1861 war das ganze künstlerische München in dem festlich geschmückten Saale der Westendhalle versammelt. Es galt, Peter von Cornelius zu begrüßen, der damals, als Achtundsiebzigjähriger kürzlich zum drittenmale vermählt, am Arme seiner jugendlichen Gattin, der schönen schlanken Signora Teresa, nach mehrjährigem Aufenthalt im Süden wieder in die Heimat zurückkehrte. Zu Häupten der Tafel hatte die Akademie Platz genommen, ihr damaliger Direktor Wilhelm von Kaulbach an der Spitze, ringsum des Meisters alte Garde, die Schüler und Genossen aus jener ersten Münchener Zeit, und links und rechts den Saal hinunter bis zur Eingangsthüre, an welcher eine Gruppe blühender Mädchen den Gefeierten erwartete, die ungezählten Scharen der Künstlergesellschaft, Kunstfreunde, Gelehrte, ein glänzender Kreis der besten deutschen Männer, welche der König Maximilian II. damals in seiner Hauptstadt vereinigt hatte.

Der Moment, in welchem Cornelius eintrat, hat sich unauslöschlich meiner Erinnerung eingeprägt. Ein brausender Jubelruf! Dann aber war es, als wenn die Würde der Erscheinung des Mannes, dem jeder zujauchzen wollte, die Herzen vor allem zu stummer Verehrung zwänge. Nach kurzem Grüßen schritt er durch die Reihen, mit dem dunklen Adlerauge scharf und ernst um sich blickend, wie ein Feldherr, der seine Truppen mustert, und nicht alles findet, so wie er es gewünscht. Wie mancher Stern erblaßte, wie manches hoch getragene Haupt neigte sich da vor dem kleinen alten Manne! Und durch unser aller Herzen drang das Bewußtsein, daß ein Herrscher im Reiche des Geistes, ein Heros der Kunst, in unsere Mitte getreten sei. —

Ich würde es nicht gewagt haben, diese Betrachtung mit einem persönlichen Erlebnis einzuleiten, wenn ich nicht der Überzeugung lebte und mich in derselben mit gewichtigen Stimmen einig wüßte, daß eben auf jener persönlichen Gewalt des Menschen auch ein großer Teil der künstlerischen Bedeutung des Cornelius beruht. Um es kurz zu sagen: Cornelius gehört, wie ich ihn fasse, in die Reihe der unserm Volke vom Schicksal gesendeten Kraftnaturen, welche gewappnet mit dem Schwerte des Gedankens sich selbst durchsetzen mußten um des Ganzen willen. Vor ihm, das wissen wir alle, gab es Jahrhunderte hindurch keine große deutsche Kunst. Er hat sie neu geschaffen. Aber nicht in Gestalt einer holden Muse, welche den Beifall der Menge leicht gewinnt, sondern im Kampfe mit der herrschenden Meinung, als Umsturzmann, voll Zorn über die Ungunst der Zeit, die nur für die kurze Spanne seiner besten Mannesjahre ihn an der Seite König Ludwigs die reine Siegesfreude kosten ließ.

Der hundertjährige Geburtstag des Meisters, dessen wir unlängst gedacht, hat mehrere wertvolle Beiträge zur Cornelius-Litteratur ans Licht gefördert: vornehmlich die schon erwähnte Zeitschrift von Hermann Riegel, dann die zusammenfassende Darstellung von Veit Valentin in Dohme's neuer Sammlung von Biographien. Aber das bei weitem reichhaltigste Gedenkbuch zur Kenntnis der Natur und Sinnesweise des Meisters bleibt immer noch das zweibändige Werk von Ernst Förster (Reimer, Berlin 1874). Überschauen wir einmal, auf Grundlage der darin gebotenen urkundlichen Belege, zu denen in Riegels Buch manches Neue hinzugekommen ist, kurz den Lebensgang und die geistige Entwickelung des Künstlers? Wir wüßten ihn unsererseits nicht würdiger zu feiern.

Cornelius war am 23. September 1783 in Düsseldorf geboren. Heinrich Heine, bekanntlich auch ein Düsseldorfer, der als kleines Bübchen auf der dortigen Akademie unter des Cornelius Anleitung zeichnen lernte, rühmt sich in einer merkwürdigen Stelle seines „Italien“ (I, Kap. 33) dieser Landsmannschaft und will aus den Eigenheiten der Cornelianischen Kunst jene heimische Laute heraus vernehmen. — Die Heimat umgab den früh regen, schon im zartesten Alter zur Kunst hindrängenden Geist des Kleinen mit freundlichen Bildern. Der Vater, Aloys Cornelius, der das Amt eines kurbayerischen Galerie-Inspektors bekleidete und dabei ein nicht ungeschickter Maler war, hielt ihn in richtiger Erkenntnis seines Talents zu allerhand Hilfsarbeiten im Atelier an und gab ihm durch Vorlage Marcantonischer und Volpato'scher Stiche nach Raffael die Richtung auf das Ernste und Große. „Pitterchen“ fing an, allerhand Schlacht- und Jagdscenen auf die Tafel zu malen und war auch ein geschickter Ausschneider von Figuren, von denen man wohl noch heute in Düsseldorf einige bewahrt. Daß es mit den gelehrten Schulstudien ebenso schnell vorangegangen sei, wird uns nicht gemeldet. Ja, so tief auch Cornelius in die Geistes- und Bildungsschätze der Nationen später eingedrungen ist, und so gewandt er sich, wie wir noch sehen werden, in Prosa und Versen auszudrücken verstand, mit der deutschen Sprache und Orthographie ist er doch zeitlebens auf gespanntem Fuße geblieben. Übrigens hat er es, wenn auch der Vater sein Talent hoch hielt, mit seinen Kunststudien damals ebenfalls nicht allen recht gemacht. P. v. Langer, der Akademie-Direktor, mit dessen zopfigen Kunstanschauungen Cornelius bald in Konflikt geriet, gab den Eltern den Rat, den Jungen lieber ein Handwerk lernen zu lassen; zum Künstler tauge er nicht. Langer kam später nach München und hat es dort mit Ludwig Schwanthaler und Heinrich Heß ebenso gemacht; Förster erzählt [illegible] I, 7 [illegible] er habe noch, als Cornelius bereits an seiner Statt als Direktor an die Düsseldorfer Akademie berufen war, bedauert, daß aus diesem nichts geworden sei, weil er ihm nicht habe folgen wollen.

Daß das gerade Gegenteil eintrat und Cornelius rascher als tausend andere etwas Rechtes und Ganzes ward, dazu hat wohl der schon 1799 eingetretene Tod seines armen Vaters insofern beigetragen, als er den sechzehnjährigen Jüngling, den die Zureden der Mutter auch in der härtesten, durch die Kriegsstürme noch gesteigerten Bedrängnis mutig bei der Kunst ausharren ließ, zur Aufbietung aller seiner Kräfte anspornte. Die wiederholte Beteiligung an den von den Weimarer Kunstfreunden ausgeschriebenen Konkurrenzen und eine Reihe von Zeichnungen und Ölbildern, welche sich aus diesen Jahren erhalten haben, zeugen von seiner Thätigkeit. Wir können dem Urteil Goethe's vertrauen, wenn er über eine von Cornelius eingereichte Komposition: „Odysseus bei den Zyklopen" (Jenaer Lit. Zeitg. 1804, S. 3) sagt: „Zeichnung, Stil und Geschmack der Formen in diesem Bilde fordern uns nicht zu Lobsprüchen auf. Man stößt wechselweise auf Unrichtigkeiten der Anatomie und der Proportionen und auf Stellen mit kleinlichem Detail überladen. Demungeachtet hegen wir von den Fähigkeiten des Verfassers keine geringe Meinung; denn der Inhalt seiner Bilder ist mit Fleiß zusammengedacht. Seine Gedanken haben zwar eine für bildende Kunst nicht ganz passende Richtung, aber doch, sowie sie dargestellt sind, innerlichen Zusammenhang." Eine Äußerung, die Cornelius einem jüngeren Genossen gegenüber that: „Wir haben den Kopf voll Poesie, aber wir können's nicht machen", — besagt ungefähr dasselbe. Von der mächtigen Gährung seines Innern und der felsenfesten Überzeugung von seinem erhabenen Beruf legen einige Briefe des jungen Künstlers an seinen schwärmerisch geliebten Freund Fritz Flemming, Sohn eines Kaufmannes in Neuß, denkwürdige Zeugnisse ab. Er schildert ihm, und zwar mit wahrhaft klassischer Anschaulichkeit, seine neuesten Kompositionen und träumt von den Plänen für die Zukunft: „Italien" — schreibt er (Förster I, 12) — „ist jetzt mein einziger Gedanke. Ach, Freund, dieses Wort lockt alle jene seligen Träume früherer Jugend in meine Seele zurück. O, ich sehe Raffael's Madonnen, des großen Leonardo Abendmahl! Der Vorwelt stolze Trümmer türmen sich vor meinem Blick gigantisch auf." — „Jetzt aber folge ich dem Scheine einer Fackel in Pluto's ewig nachtumhülltes Reich. Ha! was sehe ich in des Abgrundes Säumen? Der Dichter und der Künstler Phantasien: der Urwelt Pracht, die Zeit der Götter und der Helden, eingehüllt in den Mantel ewiger Nacht." — Mutet uns das nicht an wie eine Vision seiner Glyptothekbilder? — „O ich lebe jetzt wie in einer andern Welt, ganz nach meinem Ideal!" — heißt es weiter (I, 17) „Hohe Einfalt, ich fasse Dich, ich fühle Deine Macht". — Die Richtung der Phantasie des Künstlers weist noch vorwiegend auf die klassische Welt des Altertums und Italiens hin. In den alten akademischen Traditionen war er aufgewachsen (Riegel, Festschrift, 371); in der italienischen Kunst sucht er seine Vorbilder: „Der Gedanke, bald aus Düsseldorf erlöst zu werden", — schreibt er (Förster, I, 25) — „beschäftigt schon seit dem Frühling meine ganze Phantasie." — „Besonders ist Wien so der rechte Ort, der mich dem gewünschten Ziele näher bringen könnte, nämlich Raffaels Stil (und) Komposition durch Correggio's liebliche Schattenabstufung wichtiger, gefälliger und anlockender zu machen, und durch des Tizian lebhafte Karnation der Farben gleichfalls ganz zu beleben. Wien ist dazu ganz geschaffen; die dasige Galerie besitzt eine große Menge Tizians und Correggio's." — „Die göttlichen Antiken und die ewig große Natur aber müssen gleich schützenden Genien mir immer zur Seite stehen; denn sie sind das Diktionär der Kunstsprache. Übersetzt der Künstler die Sprache des Herzens und der Phantasie in die Sprache der Wirklichkeit, so kann er die ihm noch fehlenden Worte immer in diesem Buche finden."

Beitrag mag hier erwähnt werden, daß des Cornelius Absicht, Wien und die kais. Akademie zu besuchen, nicht zur Ausführung gekommen ist. — Das eklektische Herumtasten, von dem der eben mitgeteilte Brief zeugt, haben auch wohlmeinende Freunde an den Werken aus dieser Zeit wahrgenommen, und zwar stets unter Betonung der bevorzugten italienischen Vorbilder. — Entschieden von Raffael beeinflußt waren u. a. die Propheten, Apostel und Allegorien, welche der vierundzwanzigjährige Cornelius nach einem Plane des Kanonikus Prof. Wallraf in Köln 1807—8 an der Decke und den Wänden der S. Quirinuskirche zu Neuß grau in grau mit Leimfarben ausgeführt hatte: sein erstes monumentales Werk, welches leider 1859 bei einer notwendigen Restauration des Gebäudes mit Zustimmung des Künstlers entfernt worden ist (Förster, II, 105; Riegel, Festschrift, 205).

Es ist seltsam, daß die *deutsche* und speziell die alte Kunst des Niederrheins um jene Zeit noch keine Macht über Cornelius gewonnen hatte. Nur einmal finden wir von ihm selbst die „Düererische Art" unter den Zielen genannt, nach denen er strebte. „Glühend und strenge", so hatte er sie interpretirt, wie wir in einem Briefe seines Freundes Mosler lesen.

Mit der Übersiedelung nach Frankfurt, zu der sich Cornelius 1809 nach dem Tode der Mutter entschloß, wird das Verhältnis zur vaterländischen Kunst ein anderes. Das Romantische in seinem Wesen — um diesen einmal angenommenen Ausdruck zu gebrauchen — kam zum Durchbruch. Es entstanden die *Kompositionen* zum „*Faust*", das erste epochemachende Werk neu deutscher Kunst. Dem kurzen Schwanken zwischen Shakespeare's „Romeo", Herders „Cid" und der Goethe'schen Dichtung machte der Gedanke ein Ende, daß nicht nur der Poet, sondern der Stoffkreis, den es künstlerisch zu bewältigen galt, ein durchaus *nationaler* sein müsse. In den Jahren 1810—11 wurden sieben von den zwölf Blättern in Großfolio, saubere Federzeichnungen von sorgfältigster Ausführung, mit emsigem Fleiß vollendet, die andern fünf bis 1815 hinzugefügt. Sie sind 1816 (Bl. 1 nachträglich 1825) in Umrißstichen von Ruschewey und Thäter bei Wenner in Frankfurt erschienen. Die Originale bewahrt das dortige Städel'sche Institut. Das Urteil Goethe's, welchem Sulpice Boisserée die Blätter vorlegte, lautete Cornelius gegenüber bei aller Anerkennung reservirt; in einem Briefe an Reinhard (vom Mai 1811) nennt er die Kompositionen allerdings „wirklich wundersam" und fügt hinzu: „es ist daher wahrscheinlich, daß der Mann es noch *weit* bringen wird, wenn er nur erst die Stufen gewahr werden kann, die noch über ihm liegen". Aber von der Sensation, welche der Cyklus in der deutschen Kunstwelt hervorrief, ist in den Worten des Dichters wenig zu spüren. Um so zufriedener war Cornelius mit Goethe's, wenn auch beschränktem, Lob. In dem für seine damalige Anschauung bezeichnenden Briefe an letzteren vom 1. Juli 1811 sagt er, daß ihm Goethe's Anerkennung „den Glauben an sich selbst wiedergegeben habe", und fährt dann mit Bezug auf den ihm von dem Dichter erteilten Rat, er möge vor allem Dürers Zeichnungen zu dem Gebetbuche Maximilians studiren, fort: „Albrecht Dürers Randzeichnungen habe ich von dem Tage an, da ich mein Werk begann, in meiner Werkstätte. Damals, als ich das Wesen dieser Kunstgattung zu ergründen strebte, schien es mir nötig, in einer Zeit, wo man so gern alle Höhen und Tiefen ausgleichen möchte, nicht im mindesten mit dieser schlechten Seite unseres Zeitalters zu kapituliren, sondern ihm streng und mit offener Stirn den Krieg anzukündigen."

Die Großheit der Anschauung hatte Cornelius früh aus den Werken des Urbinaten gesogen; seinen *persönlichen* Stil aber, der in den Faustblättern schon in

Valentins Tod. [illegible]

voller Bestimmtheit ausgesprochen vorliegt, gewann er durch die Versenkung in das Wesen der deutschen Kunst, und mit einem wahren Fanatismus beginnt er nun den Kampf gegen alles, was undeutsch, gallisch und akademisch ist. In begeisterten Versen preist er die Schönheit der heimischen Natur:

„Sowie auf jenem Felsenrücken
Die Mauern stehen fest und breit,
So wollen wir uns nimmer bücken
Vor schaler, schnöder Eitelkeit.

Und sollt' auch alles von uns weichen
Und wir allein, wie jene, stehn:
So sind doch wir die Freudereichen
Auf unsern freien Bergeshöh'n."

Und nachdem es ihm dann im Herbst 1811, aus dem Ertrage der Faustkompositionen, vergönnt war, den lang ersehnten Wunsch zu erfüllen und Italien zu sehen, schreibt er von dort an seinen Freund Mosler: „Ich sage Dir und glaube es fest: ein deutscher

Maler sollte nicht aus seinem Vaterlande gehen! Ich habe nun diesen Schritt der Zeit entgegen gethan, und es ist gut so, aber lange mag ich nicht unter diesem warmen Himmel wohnen, wo die Herzen so kalt sind, und ich fühl' es mit Schmerz und Freude, daß ich ein Deutscher bis ins innerste Lebensmark bin." Mit welcher Festigkeit er in der aus der Heimat mitgebrachten Gedankenreihe beharrte, beweisen die erwähnten fünf später hinzugefügten Faustblätter und nicht minder die jetzt ebenfalls im Städelschen Institut befindlichen Zeichnungen zu den Nibelungen, welche gleichfalls damals (1812—17) in Rom entstanden.

Nur Eines war dem Künstler schrecklich an seinem lieben Vaterlande: „In Deutschland" — so schreibt er an Ludwig Vogel — „ist Alles zu finden, nur keine grandiose Ansicht irgend einer Sache. Es muß Alles im Duodezformat allerliebst und recht bequem zu handhaben sein. Was sich über ihr spießbürgerliches ordinäres Geleise hinüber und hinausarbeiten will, ist ihnen unbequem, weil nicht bei einer Pfeife Tabak und einer Tasse Thee die Sache kann genossen werden, und das Außerordentliche wird beinahe wie das Unordentliche behandelt. Das nenne ich Philisterei." — Hier also muß der Hebel angesetzt, die Almanachkunst muß weggefegt, ein großer monumentaler Stil geschaffen werden, wenn die Deutschen als Kunstvolk wieder etwas bedeuten sollen. Das ist der Grundgedanke des ewig denkwürdigen „Manifestes", welches der von Cornelius am 3. Nov. 1814 an Josef Görres gerichtete Brief enthält. Nachdem er darin auf den traurigen Zustand der damaligen Kunstschulen hingewiesen und den gänzlichen Mangel höherer Gesinnung bei Fürsten und Großen beklagt hat, schildert er schwungvoll das Frühlingsweben der Erhebung, welches in jenen Tagen durch das deutsche Volk dahinbrauste und spricht die Ueberzeugung aus: „daß Gott sich aller herrlichen Keime, die in der deutschen Nation liegen, bedienen will, um von ihr aus ein neues Leben, ein neues Reich seiner Kraft und Herrlichkeit über die Erde zu verbreiten." — „Das kräftige, und ich möchte sagen unfehlbare Mittel," — so fährt er fort — „der deutschen Kunst ein Fundament zu einer neuen, dem großen Zeitalter und dem Geiste der Nation angemessenen Richtung zu geben: dieses wäre nichts anders als die Wiedereinführung der Fresco-Malerei, so wie sie zu Zeiten des großen Giotto bis auf den göttlichen Raffael in Italien war." „Käme mein Vorschlag in Erfüllung, so glaube ich voraussagen zu dürfen, daß dieses gleichsam das Flammenzeichen auf den Bergen zu einem neuen Aufruhr in der Kunst gäbe, dann würden sich in kurzem Kräfte zeigen, die man unserem bescheidenen Volke in dieser Kunst nicht zugetraut; Schulen würden entstehen im alten Geist, die ihre wahrhaft hohe Kunst mit wirksamer Kraft ins Herz der Nation, ins volle Menschenleben ergießen und es schmückten, so daß von den Wänden der hohen Dome, der stillen Kapellen und einsamen Klöster, den Rat- und Kaufhäusern und Hallen herab alte vaterländische befreundete Gestalten in neuerstandener frischer Lebensfülle, in holder Farbensprache, auch dem Geschlechte sagten, daß der alte Glaube, die alte Liebe, und mit ihnen die alte Kraft der Väter wieder erwacht sei."

Wohl selten hat sich ein Wort so schnell als ein wahrhaft prophetisches erwiesen, wie dieses. Ein Jahr später bot sich dem Cornelius und seinen gleichgesinnten Freunden die Gelegenheit, an einem umfassenden Freskencyklus die Kräfte zu prüfen. Der preußische Generalkonsul Bartholdy, ein edler, kunstfreundlicher Mann, gab ihnen den Auftrag, einen Saal seines Hauses in Rom, der alten Casa de' Zuccheri auf dem Monte Pincio, mit Wandgemälden auszuschmücken. Als Stoff wurde bekanntlich die Geschichte

Josephs gewählt: Cornelius malte die Traumdeutung vor dem Pharao und wie sich Joseph seinen Brüdern zu erkennen giebt; die übrigen Bilder übernahmen Overbeck, Veit und Wilhelm Schadow. Während letzterer sich beklagte, in der ungewohnten Technik den rechten „Schmelz" nicht erreichen zu können und ihr daher bald für immer entsagte, fühlte sich Cornelius hier endlich ganz in seinem Element. Seine beiden Kompositionen — von Amsler und Hoffmann in Kupfer gestochen — zählen nicht nur an Lebendigkeit des Ausdrucks und Großartigkeit der Auffassung zu den bedeutendsten seiner Werke, sondern sie zeigen auch eine für den ersten Versuch in der schwierigen Technik wahrhaft erstaunliche Sicherheit der Behandlung und Harmonie des Kolorits. Niemandem konnte die Wahrnehmung entgehen, daß hier der monumentale Maler der neuen deutschen Kunst geboren sei. — Noch bevor die Aufgabe in der Casa Bartholdy ganz gelöst war, erteilte denn auch der Marchese Massimi den deutschen Künstlern den Auftrag, seine Villa beim Lateran mit Fresken aus Dante, Tasso und Ariosto zu zieren: ein doppelter Erfolg gegenüber der damaligen italienischen Kunst, in den sich Cornelius mit seinen Genossen Overbeck, Veit, dann Schnorr und Joseph Anton Koch teilte. Von Cornelius rühren die Entwürfe zu Dante's Paradiso her, welches er zur Ausschmückung der Decke des Saales bestimmt hatte, während die Wände den Darstellungen aus dem Purgatorio und Inferno überwiesen wurden. Letztere hat Joseph Anton Koch ausgeführt; die von Cornelius nicht vollendete Decke malte Phil. Veit. Aber wir besitzen des Meisters Gesamtkomposition der letzteren in lithographischen Umrissen, von Eberle angefertigt und 1831 publiciert nach der Originalzeichnung, welche in den Besitz des Königs Johann von Sachsen übergegangen war. Sie hat ein ovales Mittelfeld, umgeben von acht trapezförmigen Kompartimenten, welche durch Fruchtschnüre und Blumengehänge getrennt werden. In dem auf Goldgrund gemalten Mittelfelde zeigt sich, umgeben von einer Glorie von Cherubim, das innerste Paradies, Maria im Anschauen der heiligen Dreifaltigkeit, davor der auf die Kniee gesunkene Dante mit seinem Führer, dem heil. Bernhard, der in diesen höchsten Regionen an Beatricens Stelle trat. Die ringsum angeordneten trapezförmigen Felder stellen auf blauem Himmelsgrunde die Repräsentanten der einzelnen Seligkeiten dar, Gestalten von feierlicher Würde, an Raffael's himmlische Versammlung im oberen Halbrunde der Disputa gemahnend, wie denn überhaupt in dieser von tiefem Seelenfrieden erfüllten Komposition das Studium des Urbinaten wieder mit unverkennbarer Deutlichkeit hervortritt. Neben Raffael aber hat kein alt-italienischer Meister während jener Jahre einen größeren Einfluß auf die künstlerische Anschauungsweise des Cornelius genommen als Luca Signorelli, dessen Cyklus der „Letzten Dinge" in der Cappella di S. Brizio des Domes von Orvieto er im Sommer 1813 während eines dort wohl vorzugsweise zu diesem Zwecke genommenen längeren Aufenthaltes eingehend studirte. „Das sage ich Dir," — schreibt er am 19. August 1813 aus Orvieto an den in Rom weilenden Overbeck — „daß Lucas Signorelli zu den Malern der ersten Klasse gehört. Er hat hier Sachen gemacht, die neben die schönsten von Raffael können gesetzt werden. Wie ganz anders ist die Universalität dieser Männer gewesen gegen das Unding, was man jetzt so nennt! Sie hatten eine reine, liebevolle Kinderseele, die Himmel und Hölle durchdrang. Wohl hat Signorelli alles gekannt: die Kunst, die Wissenschaft und das Menschenleben in seinem ganzen Umfang; doch die gemeine Seite desselben mag ihn kaum berührt, aber nichts weniger als behalten haben. Davon zeugt die Ironie und der Hohn fast, womit er es behandelt. Er ist darin dem Dante vollkommen ähnlich, der ihn auch bei

diesem Werke mag begeistert haben. Von der Schönheit und Lieblichkeit des Paradieses kannst Du Dir keine Vorstellung machen." — Wäre Cornelius zu seinen Bildern des Purgatorio und Inferno gekommen, so würden wir darin gewiß die Spuren dieses geistigen Verkehrs mit dem großen Meister von Cortona spüren, der ihm auch wegen der oft an ihm bemerkten Züge altdeutscher Art besonders sympathisch sein mußte. —

Aber es kam nicht dazu. Eine zweifache ehrenvolle Berufung entführte Cornelius dem römischen Kreise nach Deutschland, das ohnehin trotz aller Bande, die ihn an Italien fesselten, — im Mai 1814 hatte er eine Römerin als Frau heimgeführt — das Ziel seiner Sehnsucht und seiner künstlerischen Hoffnungen geblieben war. So schrieb er einmal einem von Rom scheidenden Landsmann ins Gedenkbuch die weihevollen Verse:

„Kommt Ihr zurück ins Vaterland, so grüßet, Freund,
Die Guten alle, die noch mein gedenken.
Auf freien Höh'n, im dunkeln, heil'gen Wald,
Beim Rauschen deutscher Ströme denkt an mich.
Doch kommt Ihr an den schönen, stolzen Rhein,
So grüßt den Alten, rufet meinen Namen
Mit lauter Stimme in die dunkle Flut,
Sprecht ihm von meiner Sehnsucht nach der Heimat
Und tretet ihr zu Cöllen in den Dom,
O, so gedenket meiner vor dem Herrn,
Auf daß ich heimgelang' ins Land der Väter!"

Im Oktober 1819 war das Ziel erreicht: Cornelius Direktor der neu gegründeten Akademie seiner Vaterstadt Düsseldorf. Und ein Jahr früher schon erteilte ihm der Kronprinz Ludwig von Bayern, der damals zum erstenmal unter die in Rom wirkenden Künstler getreten war und seinen Beruf als ihr Schirmherr und Führer erkannt hatte, den Auftrag: die Mittelsäle der im Bau begriffenen Glyptothek mit Fresken zu schmücken. Cornelius löste das Verhältnis zum Marchese Massimi, der sein Unternehmen mit edler Selbstüberwindung dem größeren des Kronprinzen Ludwig opferte, und ging die ihm durch das preußische Ministerium ermöglichte Doppelstellung ein, infolge deren er den Winter über seinen Pflichten als Direktor der Akademie in Düsseldorf nachzukommen und die Entwürfe für die Fresken der Glyptothek anzufertigen hatte, während der Sommer zur Ausführung der Malereien in München bestimmt war. In höchster Instanz verdankte Cornelius die freie Bewegung der Liberalität des preußischen Ministers v. Altenstein. Aber hinter diesem stand Niebuhr, der seit 1816 als preußischer Gesandter in Rom lebte und dessen Haus den geselligen Mittelpunkt des deutschen Künstlerkreises bildete. Seine Briefe und die Berichte, welche er über die Persönlichkeiten des Kreises an den Minister sandte und welche Försters Gedenkbuch mitteilt, zeugen für seinen Scharfblick bei der Abschätzung der Talente und für seine hohe Meinung von Cornelius. „Er ist" — schreibt Niebuhr einmal an Reimer — „unstreitig der größte Maler, welcher seit dem 16. Jahrhundert erstanden ist." Und als es gelungen war, den Meister an die Spitze der Düsseldorfer Akademie zu stellen, da stattet er dem Minister für die so „rühmlichen Bedingungen", als „eifersüchtig auf die Ehre des Vaterlandes" seinen Dank ab. Er hegte die Ueberzeugung, daß nun für die Kunst in Deutschland eine Epoche beginnen werde, „wie die unsrer aufblühenden Litteratur im 18. Jahrhundert war."

Schluß folgt.

Fig. 1. [illegible]

Die Sammlungen des Berliner Kunstgewerbe-Museums.

Mit Illustrationen.

Unter den Kunstsammlungen der deutschen Hauptstadt ist die Sammlung des Kunstgewerbe-Museums die jüngste; im Jahre 1868 gegründet, hat sie sich in den fünfzehn Jahren ihres Bestandes zu einer der ersten Sammlungen Europa's entwickelt, welche völlig ebenbürtig neben dem South Kensington Museum steht, alle andern Museen gleicher Art bereits überflügelt hat. Allerdings haben eine Reihe besonders günstiger Umstände zusammengewirkt, um ein solches Resultat in so kurzer Zeit zu erreichen.

Als im Jahre 1866 ein kleiner Kreis von Männern zusammentrat, um ein „Kunst- und Gewerbemuseum in Berlin“ zu begründen, entwarf man für dies Institut einen Plan, welcher die Möglichkeit seiner Ausführung von vornherein aussichtlos. Man verfiel in den auch anderwärts nicht vermiedenen Fehler, ein Kunstgewerbe-Museum mit einem technisch-naturwissenschaftlichen zu verbinden, in welchem man eine Monstresammlung aller nur möglichen Gegenstände anzulegen beabsichtigte. Wurde auch das ursprüngliche Programm später erheblich modificirt, so blieb trotzdem noch mancherlei übrig, was in den Rahmen des 1867 gegründeten „Deutschen Gewerbemuseums“ nicht hineingehörte und hineinpaßte. Es ist das unbestreitbare und nicht geringste Verdienst des ersten Direktors Grunow, mit richtigem Blick die Klippen umschifft und das Institut, trotz mannigfacher Hindernisse und Schwierigkeiten aller Art, in das richtige Fahrwasser gebracht und dadurch zum Teil gerettet zu haben.[1]

1) Genaueres über die Gründung und Geschichte des Museums siehe in: Das Kunstgewerbe-Museum zu Berlin. Festschrift zur Eröffnung des neuen Museumsgebäudes. Berlin 1881.

Das „Deutsche Gewerbemuseum“ setzte sich aus drei großen Teilen zusammen: der Sammlung, der Bibliothek und der Unterrichtsanstalt. Das sehr schnell heranwachsende Institut und die Überlastung des Direktors mit Verwaltungsarbeiten ließ es bald wünschenswert, ja für die Entwickelung der einzelnen Abteilungen notwendig erscheinen, jede derselben einem eigenen Direktor zu unterstellen; so übernahm im Jahre 1872 Julius Lessing, welcher bereits früher beratend und helfend dem Institut zur Seite gestanden hatte, die Verwaltung der Sammlung. Von diesem Zeitpunkte an war erst eine wirkliche Entfaltung und Entwickelung dieser ohne Zweifel wichtigsten und in weiteren Kreisen bekanntesten Abteilung des Museums möglich; und die Sammlung zu einer solchen Höhe gebracht, in ihr ein solch gewaltiges, für praktische Zwecke und historische Studien gleich wertvolles Material vereinigt zu haben, ist sein alleiniges, bleibendes Verdienst. Daß dieser schnellen Entwickelung noch eine Reihe günstiger Umstände zu Hilfe kamen, darf man als ein besonderes Glück ansehen.

Von Anfang an hatte die Regierung, in richtiger Würdigung der Bedeutung des Museums für die gewerbliche Thätigkeit der Hauptstadt und des Landes überhaupt, dem Unternehmen ihre Unterstützung geliehen: die ersten Ankäufe für die Sammlung wurden aus Staatsmitteln gemacht. Die einsichtsvolle und fördernde Teilnahme der Regierung hat sich in der Folge in immer größerem Umfange bethätigt, so daß in den letzten Jahren die vom Museum selbst aufgebrachten Mittel kaum noch gegen die Staatszuschüsse in Betracht kommen. Die Erwerbung und Überweisung ganzer Sammlungen: der Sammlungen v. Minutoli und Hanemann, des Ratssilberzeugs der Stadt Lüneburg, der Sammlungen Möst in Köln und v. Brandt in Berlin, der Schnütgenschen Stoffsammlung, der Rein'schen Erwerbungen in Ostasien haben zum Teil einzelne Gruppen der Sammlung geradezu erst begründet oder mit einem Schlage zu Sammlungen ersten Ranges gemacht, oder sind allen Teilen des Museums zu gute gekommen. Nicht minderes Wohlwollen zeigte die Stadt Berlin dem jungen Institute. Durch Überweisung der Zinsen der „Friedrich-Wilhelm-Stiftung“ hat sie den Bestrebungen diese Museums die erste öffentliche Anerkennung zu teil werden lassen und setzt sich heute, wo die Gelder lediglich zu Erwerbungen für die Sammlung verwendet werden dürfen, durch eben diese Erwerbungen dauernde Denkmäler ihrer hochherzigen Förderung künstlerischer Bestrebungen. Allmählich fanden sich auch in weiteren Kreisen Gönner, welche ihr Interesse namentlich durch Zuwendung geeigneter Geschenke für die Sammlung zu erkennen gaben.

Von der größten Bedeutung aber war es für das Institut, daß es sich von Anfang an des allerhöchsten Interesses der Mitglieder des königlichen Hauses zu erfreuen hatte. War schon die Gründung nicht ohne direkte Anregung seitens der Kronprinzessin geschehen, so hat sich in der Folge die warme Teilnahme der höchsten Herrschaften an der Entwickelung der Sammlung namentlich durch persönliches Eingreifen oft und in reichstem Maße gezeigt. Die Überweisung der kgl. „Kunstkammer“ durch allerhöchste Kabinetsordre, jener kostbaren Sammlung älterer Erzeugnisse der Kleinkunst, welche u. a. eine große Menge Besitzstücke des kaiserlichen Hauses der Hohenzollern enthält, verdankt das Museum [illegible] der Fürsprache des Kronprinzenpaares.

Erst durch die Vereinigung alles Staatsbesitzes an kunstgewerblichen Arbeiten, wodurch nunmehr eine planmäßige Erweiterung ermöglicht wurde, war das Museum in die Reihe der großen Schwesteranstalten getreten. Seitdem konnten bereits eine Menge vorhandener Lücken ausgefüllt werden, andere harren noch der Ausfüllung; die Vervollstän-

digung aller Abteilungen geleitet nach Maßgabe der vorhandenen Mittel und des Angebots. Die doppelte Aufgabe des Museums, dem Handwerk gute, mustergültige Vorbilder zu liefern und zugleich die älteren Erzeugnisse vaterländischer Kunstfertigkeit vor Verschleppung, Verschleuderung und Verderben zu retten, muß bei der Vermehrung der Erwerbungen stets im Auge behalten werden: es gilt nicht bloß, künstlerisch wertvolle Objekte im Museum zu vereinigen, sondern auch kunsthistorisch wichtige Stücke der Sammlung einzufügen. Die Aufgabe des Museums, lediglich dem Kunstgewerbe, unter Ausschluß aller nur technischen Gewerbe, Vorbilder zu bieten, fand endlich im Jahre 1879 durch Veränderung des Namens in „Kunstgewerbe-Museum“ auch äußerlich ihren Ausdruck. Das schnelle Wachstum des Museums, die praktische und wissenschaftliche Bedeutung der Sammlungen ließen das längst fühlbare Bedürfnis nach einem großen würdigen Hause allmählich immer dringender erscheinen. Bereits im Jahre 1873 hatte das „Deutsche Gewerbe-Museum“ sein Domizil gewechselt, doch wurde erst 1877 im Auftrage und auf Kosten der kgl. Staatsregierung mit einem Neubau begonnen. Am 21. November 1881, am Geburtstage seiner erhabenen Beschützerin, der Kronprinzessin Viktoria, wurde das neue Museumsgebäude feierlich eröffnet.

Das Haus, von Gropius und Schmieden errichtet, beherbergt alle Abteilungen des Museums unter einem Dache. Es ist von quadratischer Grundfläche, der Haupteingang von Norden, derart disponiert, daß die Verwaltungsräume und die Bibliothek die nördlichen Parterreräume, die Unterrichtsanstalt das zweite Geschoß und die nach Norden gelegenen Säle des ersten Stockwerks, sowie einige Ateliers im Souterrain einnehmen; die übrigen Räume, die Säle nach Westen, Süden und Osten im Parterre und ersten Stockwerk sind der Sammlung überwiesen; sie sind von den Galerien eines großen, mit Glas überdeckten Lichthofes zugänglich; beide Geschosse werden durch zwei Marmortreppen mit einander verbunden. Der Hof ist zu wechselnden Ausstellungen bestimmt, eventuell unter Hinzunahme der umlaufenden Galerien im Parterre, von denen ein großer Teil allerdings bereits zur Aufstellung von Sammlungsobjekten hat benutzt werden müssen. Bei der Anordnung der Sammlung ist die technische Herstellung der Gegenstände maßgebend gewesen: alle Objekte, zu deren Erzeugung Feuer notwendig ist, sind im ersten Stock, alle übrigen zu ebener Erde aufgestellt. Dieses System hat einmal aus äußeren, rein praktischen Erwägungen durchbrochen werden müssen, indem die Stoffsammlung in den oberen, die Sammlung schmiedeeiserner Arbeiten in den Parterreräumen untergebracht werden mußten. Im Erdgeschoß sind demnach untergebracht: die Möbel und Möbelteile, wie die übrigen Holz-, Elfenbein-, Horn-, Muschel-, Bernstein- und verwandten Arbeiten, die Erzeugnisse der Leder- und Papier-Industrie, Korbbinderei, sowie Lack-, Stroh- und Mosaikwaren; endlich Dekorationsmalerei und dekorative Plastik.

Die Sammlung der Möbel, Möbelteile und verwandten Holzarbeiten setzt sich zusammen aus der betreffenden Abteilung der kgl. Kunstkammer, der Sammlung Möst und einer sehr bedeutenden Zahl Einzelerwerbungen. Enthielt die Kunstkammer vorwiegend Prunkmöbel, hauptsächlich italienischer Herkunft, so brachte die Möstsche Sammlung aus Köln ausschließlich Möbel deutscher Herkunft; die Vervollständigung gerade der letzteren ist in erster Linie im Auge behalten worden. Die ganze Abteilung bietet bereits für

1) Die Abbildung an der Spitze des Aufsatzes, welche nach der Radierung von Lorenz Ritter in der oben erwähnten Festschrift angefertigt ist, zeigt den Hof von der Nordost-Ecke aus.

[illegible]

[illegible]

die Geschichte der deutschen und italienischen Möbel ein überaus reiches Material, [illegible] andere, namentlich die französischen, noch schwach vertreten sind.

Unter allem Hausrate spricht sich in den Möbeln der Stil einer Periode, ihre [illegible]tektonischen und ornamentalen Formen, am deutlichsten aus. Der [illegible] Aufbau der Möbels lehnt sich ganz naturgemäß an die Architekturformen der Zeit an. Bei Prunk-

[illegible]

und Prunkschränken kommt man fast von selbst dazu, mutatis mutandis ganze Fassaden nachzubilden: so besitzt die Berliner Sammlung ein kleines Schreibpult vom Jahre 1555, dessen Hauptwand eine solche reich gegliederte Fassade bildet. Sein Verfertiger hat sich poetisch auf die Nachwelt gebracht:

> Zu Sondershausen hat mich gemacht
> in der Schwarzburg'schen Herschaft
> Ein Tischergesel Christoffe Müller genant
> Babenhausen ist sein Vaterland.

Die kirchlichen Möbel der gotischen Periode nehmen deutlich die Formen der Steinarchitektur auch für die Holztechnik herüber, und mit dem Sinken des Stils greift deren Verwendung zum Teil auch beim Profanmöbel Platz.

Das Möbel für den häuslichen Gebrauch hat dagegen zu allen Zeiten höchst einfache, [illegible] streng konstruktive Formen gezeigt, in guten Zeiten unter sehr sparsamer Verwendung ornamentaler Zuthaten. Dieser Hausrat ist durch den Gebrauch naturgemäß meist zu Grunde gegangen, im Falle notwendigen Ersatzes griff man selbstverständlich zu den gerade herrschenden Formen. Die Prachtmöbel erhielten sich dagegen ihrer Kostbarkeit wegen und als geschätzter Familienbesitz Jahrhunderte hindurch. So finden sich in den meisten Sammlungen vorwiegend Stücke der letztgenannten Art, welche im Verein mit Kirchenmöbeln bis in die neueste Zeit auch als Vorbilder benutzt worden sind, wenn es sich um Herstellung von Gebrauchsmöbeln handelte. Aus dieser ungenügenden Kenntnis sind jene „gotischen" Einrichtungen in Schlössern während des zweiten Viertels unseres Jahrhunderts entstanden, jene Stühle mit Fialen und Maßwerkbekrönungen, jene Büffets mit Kirchenfassaden und die Tische, deren Benutzung sich sofort an den Kniescheiben des Menschen rächt. Erst in neuerer Zeit sind jene einfachen Möbel zum Vorschein gekommen, welchen heute als den gesündesten und besten Vorbildern unserer Industrie gerade im Berliner Kunstgewerbe-Museum ein breiter Raum gegönnt ist.

Die gotischen Möbel zeigen am deutlichsten den Gegensatz zwischen dem tektonischen Rahmenwerk und den ornamentalen Zuthaten. Strenger Aufbau, verständige Verteilung der Zieraten, reiche, künstlerisch durchgebildete Beschläge, deren Bestimmung klar zur Anschauung kommt, zeichnen alle diese Möbel aus. Die ornamentalen Formen sind der Holztechnik streng angepaßt: Schnitzerei in Flachrelief, Arbeiten „mit ausgehobenem Grund", Kerbschnitt; seltener sind durchbrochene und farbig untergelegte Füllungen. Vielfach bildet neben der Bemalung der Beschlag einen wichtigen Teil der Ornamentation; gelegentlich genügt seine reichliche Verwendung allein zur Dekoration: so an einem schönen Schranke des 15. Jahrhunderts aus Lüneburg. Unter Fig. 2 geben wir einen gotischen Stollenschrank von mustergiltigem Aufbau, welcher an allen Seiten mit durchbrochenen Füllungen (Fig. 3) verziert ist. Vermeidet die gotische Periode im ganzen die Verwendung figürlichen Schmuckes an den Möbeln, so boten ihr dazu die breiten Flächen kleiner Schmuckkästchen erwünschten Raum: meist sind es Minnedarstellungen, Fabeltiere, seltener religiöse Darstellungen: letztere zeigen in größerem Umfange die Elfenbeinkästchen derselben Zeit. Die Sammlung dieser heute hoch geschätzten Kästen ist besonders reich und enthält Arbeiten vom 14.–16. Jahrhundert. Jene einfachen, naturgemäßen Formen der gotischen wie auch der romanischen Periode haben in häuslicher Technik viele Jahrhunderte überdauert; wir finden sie noch heute in manchen Gegenden.

A. Pabst.

(Fortsetzung folgt.)

Die internationale Kunstausstellung in München.

Mit Illustrationen.

I.

Einleitung. — Deutschland.

Die Münchener Kunstgenossenschaft darf mit gerechtem Stolze auf ihr wohlgelungenes Werk blicken. Noch niemals zuvor hatten sich dem Zustandekommen einer internationalen Ausstellung so viele Hindernisse in den Weg gelegt, wie in diesem Jahre. Noch niemals zuvor ist die Konkurrenz eine so starke gewesen, noch niemals zuvor hatten sich den Ausstellungslustigen so viele Kanäle eröffnet, und dennoch ist es den Münchener Künstlern gelungen, den Hauptstrom in ihr Bett zu leiten. Freilich haben äußere Umstände, welche außerhalb der Machtsphäre und des Einflusses der Münchener Künstlerschaft lagen, mitgewirkt, um das Gesamtbild der Ausstellung so glänzend zu gestalten, wie es sich im Laufe der Sommermonate entwickelte. Die verwandtschaftlichen Beziehungen der bayerischen Königsfamilie zu den Fürstenhäusern von Österreich, Spanien und Italien sind schwer ins Gewicht gefallen, einerseits um in Österreich die Abneigung zu besiegen, welche im Rückblick auf die Wiener internationale Ausstellung nur zu erklärlich war, andererseits um Italien und Spanien zu einer lebhaften Beteiligung zu ermuntern. In Spanien waren auch die zum Teil durch politische Gründe veranlaßte Antipathie gegen Frankreich, welche in der Broschüre F. M. Tubino's: „Die Wiedergeburt der spanischen Kunst" einen unzweideutigen Ausdruck gefunden hat, und der Beifall, welcher den spanischen Historienmalern in Wien zu teil geworden, mächtige Hebel. Italien hatte die Hände frei, da die römische Kunstausstellung vor Eröffnung der Münchener ihr Ende gefunden hatte und da überdies die Erzeugnisse der italienischen Skulptur, insbesondere der Kleinplastik, immer gleich zu Dutzenden angefertigt werden. Österreich-Ungarn konnte im wesentlichen wenig mehr bieten, als es auf der vorjährigen Wiener Ausstellung vorgeführt hatte. Immerhin genug; aber es fehlten in München die beiden Künstler, welche das Publikum als die Spitze der Malerei in Österreich und Ungarn zu betrachten pflegt, Makart und Munkacsy, und ebenso hatte sich auch Matejko, wohl aus nationaler Befangenheit, fern gehalten. Für ein Gemälde Makart's bot sein schon im Pariser Salon dieses Jahres zur Schau gestellter Entwurf zu einem Palast insofern einigen Ersatz, als das in Aquarellfarben gemalte Projekt, rein malerisch konzipirt, sich als das Gebilde einer üppigen Phantasie erweist, welche mit den strengen Gesetzen der Architektur ihr Spiel treibt. Der Kaiser von Österreich hatte dagegen seiner Sympathie für das Unternehmen dadurch Ausdruck gegeben,

[illegible]

[illegible] des „Märchens der schönen Me[illegible] [illegible] in richtiger Würdigung ihrer Bedeutung [illegible] erhalten. Man hatte beim Eintritt so[illegible] [illegible] Empfinden. Man hatte das Bewußtsein, vor einem erlesenen Geiste [illegible] Reichtum, der außerhalb dieses Sanctuariums klassisch [illegible] Kunst [illegible] nicht gemein hatte. Nur konnte man sich mit der in maurischem Stil [illegible] nicht recht befreunden, da der Zusammenhang [illegible] Kunst und Schmuck nur schwer zu begreifen ist.

In Berlin, Düsseldorf und Paris hatten die Abgesandten der Münchener Künstlerschaft [illegible] Ansichten von innern Gründen, welche gegen die rasche Aufeinanderfolge der internationalen Kunstausstellungen sprechen, führte man in den beiden [illegible] ins Feld, daß kein Material vorhanden [illegible] durch die Berliner Frühjahrsausstellung absorbirt wären. [illegible] den Ausweg, die hervorragendsten Werke derselben nach München zu [illegible] Eröffnung des Berliner Saales bis in die Mitte des August ver[illegible]. Ähnlich war die Lage, in welcher man sich in Paris befand. Man war auf die Zeit von 1880 bis 1883 angewiesen. Weiter konnte man nicht zurückgreifen, da sich Frankreich 1879 in glänzendem Maßstabe an der Münchener Ausstellung mit den neuesten [illegible] seiner Kunst beteiligt hatte. Ein Teil der seither entstandenen Kunstwerke war [illegible] die Ausstellung in Amsterdam in Anspruch genommen worden, für welche Frank[illegible] eine nationale Ehre engagirt hatte, ein anderer, und zwar der bessere [illegible] die vom Staate arrangirte Herbstausstellung aufbewahrt bleiben. Die Folge [illegible] war, daß München am schlechtesten bei derselben fortgekommen ist, da [illegible] Abteilung nicht ein einziges der chefs-d'oeuvre enthielt, die während der letzten vier Jahre in Frankreich entstanden sind, sondern nur Arbeiten niederen Ranges. Daß Holland [illegible] wurde, war vorauszusehen, da die Ausstellung in Amsterdam viel früher geplant worden war als die Münchener. Um sich an zwei Ausstellungen zu gleicher Zeit beteiligen zu können, reicht die Produktionskraft der modernen holländischen Kunst nicht aus. Auch Belgien hatte den Schwerpunkt auf die Amsterdamer Ausstellung gelegt und die Münchener [illegible] beschickt. Am empfindlichsten war aber das völlige Ausbleiben Englands, welches seit 1878 die Zurückhaltung von jeder kontinentalen Ausstellung konsequent durchgeführt hat. Dem Kenner der englischen Malerei braucht nicht gesagt zu werden, daß schon diese eine Lücke genügt, um den Anspruch der Münchener Ausstellung, ein vollständiges Bild der zeitgenössischen Kunst entrollt zu haben, hinfällig zu machen. Es war wieder nur Stückwerk, wie es in Wien Stückwerk war, und nur die glänzende Inscenirung und einige lichte Partien täuschten das große Publikum über diese Lückenhaftigkeit hinweg. In der Einleitung zum Ausstellungskatalog war man über das Fehlen Englands mit einer eleganten Wendung hinweggegangen, so daß der flüchtige Besucher über den wahren Sachverhalt im Dunkeln blieb. „Als Bevollmächtigter des Komite's“, so heißt es dort, „ging Landschaftsmaler Heffner im März nach England, und seinen Bemühungen ist es gelungen, eine sehr schöne und reichhaltige Sammlung aus englischem Privatbesitz herbeizuschaffen, welche als Ganzes von ihm [illegible] wurde.“ Gewiß war diese Sammlung sehr schön und reichhaltig; aber von den 123 Gemälden derselben rührten nur 28 von englischen Malern her, selbst wenn man den Deutschen Herkomer und den Holländer Alma Tadema zu den Engländern rechnet. Auf die Abwesenheit Rußlands, welches immerhin auch schon eine eigenartige Rolle in der Malerei zu spielen beginnt, wollen wir neben dem Fehlen Englands kein Gewicht legen, eben so wenig darauf, daß Schweden und Norwegen eigentlich mit Düsseldorf, München und — in geringerem Maße — mit Paris identisch sind, und daß nur die nationale Zusammengehörigkeit, nicht die nationale Kunst die skandinavischen Maler in zwei besondern Räumen vereinigt hat. Dagegen war die Kunst der Vereinigten Staaten Nordamerika's dank den Bemühungen des Malers [illegible] vertreten, als es bisher auf einer anderen europäischen Ausstellung der Fall gewesen war, namentlich in Bezug auf die graphische Kunst.

Wenn man also der internationalen Ausstellung von 1883 das Verdienst absprechen muß, uns vollkommen über das heutige Niveau des Kunstschaffens in allen Kulturländern orientirt zu haben, so verdanken wir ihr doch die Vereinigung eines sehr stattlichen und umfangreichen Anschauungsmaterials aus Spanien, Italien und Nord-Amerika. Daneben hat sie auch die historische Bedeutung, daß sie gleichsam den Mark- und Denkstein für den Umschwung, für die gänzliche Umwälzung bildet, welche sich in den letzten Jahren innerhalb der Münchener Malerei vollzogen hat. Der Stern Piloty's ist erblichen, und Wilhelm Diez

[illegible] Gabriel [illegible] welche die alte Phalanx [illegible] welche während [illegible] und der Lokalpatriotismus der [illegible] als eine Ehrensache betrachteten [illegible] hatten es zuwege gebracht, daß [illegible] Münchener Malerei von einer glänzenden und fesselnden Seite darstellte. [illegible] eigentlich nur Gabriel Max und Franz Lenbach ausgenommen. [illegible] mit [illegible] Münchener Ausstellung [illegible] drei verschiedenen Kunststädte Deutschlands, Berlins, Düsseldorfs und [illegible] aus begreiflichen Gründen nicht zu behaupten, wenn auch die Fahnenehre [illegible] Sammlungen, insbesondere die Berliner Nationalgalerie, [illegible] Arbeiten hergegeben hatten, die freilich nicht mehr den Reiz der [illegible] aber doch den Vorzug der Dauerhaftigkeit in der Wirkung geltend machen durften.

Der Berliner Saal, so genannt, weil er im wesentlichen die auf der Frühjahrsausstellung der Akademie zu Berlin gewählten Kunstwerke aufgenommen hatte, war von den Malern Thiele (Berlin) und Deiters (Düsseldorf) arrangirt worden. Da die Beleuchtung des Saales eine bei weitem günstigere war als sie das Polytechnikum in Charlottenburg zu bieten vermocht, gewann man von mehreren Gemälden einen besseren Eindruck. Man darf behaupten, daß die Münchener die Beleuchtungsfrage einerseits durch die geschickte Mäßigung, andererseits durch die Konzentration des Oberlichts auf gewisse Partien höchst befriedigend gelöst hatten, und daß ebenso in der dekorativen Ausstattung der Säle durchweg Anerkennungswertes geleistet worden war. Namentlich war in den spanischen und italienischen Sälen der südliche Charakter der beiden Länder durch die Ausstattung mit lebenden Pflanzen, Springbrunnen und Ruhesitzen mit Glück betont worden, und ebenso trug die vortreffliche Ventilation nicht wenig dazu bei, die Besichtigung und das Studium einer Ausstellung zu erleichtern, welche an die Aufnahmefähigkeit der Besucher ganz ungewöhnliche Anforderungen stellte, da sie die bis dahin für deutsche Verhältnisse ganz exorbitante Anzahl von etwa 3400 Kunstwerken in 87 Sälen und Kabinetten vereinigte.

Um den ersten Eindruck des Eintretenden so imponirend wie möglich zu gestalten, war in dem Mittelraum, der Rotunde, in welche man durch ein dreischiffiges, von zwölf Säulen getragenes Vestibül gelangte, nach Entwürfen von Rudolf Seitz und Fr. Thiersch eine barocke, fast bis an das Glasdach hinaufreichende Felsengruppe aufgebaut worden, von welcher das Wasser auf drei Seiten über Muschelbecken und Kaskaden herabstürzte, um sich unten in einem Bassin zu sammeln. Bäume des heimischen Waldes und tropische Pflanzen belebten den Fels, auf dessen Spitze sich ein Obelisk erhob, welcher merkwürdigerweise mit Hirschgeweihen dekorirt war. Unterhalb desselben war das bronzirte Reliefporträtmedaillon des Königs von Bayern angebracht, welches nach unten von einer Draperie abgeschlossen war, die schwebende Genien hielten. Der ganze phantastische Aufbau war wohl einerseits als eine Huldigung für den König zu betrachten, welcher bekanntlich eine besondere Vorliebe für die Kunst des Barockstils und des Rococo hegt, andererseits doch aber auch charakteristisch für die im Münchener Kunstgewerbe und in der dort gepflegten dekorativen Kunst immer stärker hervortretenden Bestrebungen, die Spätrenaissance und die sich aus ihr entwickelnden Stilrichtungen zur Herrschaft zu bringen. Plastische Kunstwerke waren sowohl um die Felsenkaskade gruppirt als auch in den Nischen aufgestellt, welche an den Wänden der Rotunde durch eine mit frischem Grün umrankte Spalierdekoration gebildet wurden. Rechts und links führten Portale und dahinterliegende Säulengänge in die österreichisch-ungarische, bezw. deutsche Abteilung, und das dritte Portal, dem Eingange gegenüber, vermittelte den Eintritt in die französische Abteilung.

In dem Berliner Saale dominirten die aus der Nationalgalerie hergeliehenen Gemälde: Menzels „Abreise König Wilhelms zur Armee, 19. Juli 1870“, jenes mit erstaunlicher Energie festgehaltene Augenblicksbild der bewegten, ungemein farbigen Scene unter den Linden,

[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
lendung in der malerischen Durchführung, welche die Aufrichtigkeit eines Holbein mit dem
[illegible]
[illegible]
[illegible]
dienen kann, eine Überlegenheit der norddeutschen Maler über die süddeutschen, welche sich
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
in ganzer Figur mit einer großen Dogge in Bezug auf die Charakteristik und den seelischen
[illegible]
[illegible]
in der Feinheit der koloristischen Verbindungen und in der Vornehmheit der Auffassung blieb
[illegible]
Dame, von einem Neufundländer begleitet, in ganzer Figur darstellt. Im Begriff auszugehen,
[illegible]
[illegible]
und schwarzen Perlen besetztes Atlaskleid umschließt die hohe, volle Gestalt, und von derselben
Farbe ist auch der Hut mit den Federn und der Handschuh, welchen sie über die Rechte ge-
[illegible]
[illegible]
gestimmte Zusammenspiel der verschiedenen bald matt, bald glänzend schwarzen Töne mit dem
[illegible]
satze zu Knaus ist die malerische Behandlung breit und frei, aber doch mit voller Betonung
des Charakters der verschiedenen Stoffe. Von den Bildnissen der Münchener Schule kamen
demjenigen Kellers in der geistigen Vertiefung und in der Feinheit und Pikanterie des Kolorits
[illegible]
[illegible]

[illegible]
bild", welches seit seiner Ausstellung in Berlin schon große Rundreisen gemacht, aber wegen
der überaus banalen und geistlosen Auffassung bedeutender Persönlichkeiten nirgends große
Befriedigung erweckt hat, und Paul Thumanns „Heimkehr der Deutschen aus der Schlacht
[illegible]
[illegible]
[illegible]
geben worden. Da die letztere sich um die Wiederbelebung der monumentalen Kunst in Preußen
schon große Verdienste erworben hat und bis jetzt in der Wahl der ausführenden Künstler
[illegible]

[illegible] Was soll der [illegible], welcher sich mit so [illegible] den [illegible] Beschauungen der jungen Damen [illegible], mit [illegible] und seinen [illegible] Verehrern anfangen? Es ist eine lahme, mühsam aus einzelnen Ateliers [illegible] gebrachte Komposition, deren [illegible] Haltung, deren [illegible] und [illegible] Malerei [illegible] nichts von der Siegesfreude verrät, welche doch von Rechts wegen [illegible] und die Greise, Frauen und Mädchen erfüllen sollte, die den Kaiser [illegible] Willkommen zu rufen. Die weiblichen Gestalten sind mit jener Zartheit und Glätte gemalt, welche den Kompositionen zu den Liedern [illegible] bei allen gleichgestimmten Seelen eine so große Popularität verschafft haben. Unter den übrigen Werken dieses Saales waren nur noch ein [illegible] gemalter [illegible] von Paul Meyerheim und die „Gratulation" oder richtiger Fritz's Besuch im Kabinett nach Gustav Freytags „Verlorener Handschrift", die farbige Wiederholung einer für photographische Vervielfältigung gemalten Grisaille von demselben Meister, bemerkenswert, dem für ein drittes Bild, ein Aquarell „Der Affenskat", eine seiner bekannten, von köstlichem Humor erfüllten tierischen Parodien auf das Menschenleben, auch eine zweite Medaille zu teil geworden ist. Eine neue, [illegible] Künstlererscheinung ist Carl C. Schirm, dessen aus Berlin überführte Sinaïlandschaften mit Ehren neben derjenigen seines Meisters Eugen Bracht bestehen. Schirm hat mit letzterem vor Jahren jene Reise nach der Sinaïhalbinsel, Syrien und Palästina gemacht, von welcher beide Künstler ein so reiches und interessantes Material mitbrachten, daß man ihnen das Verdienst zuerkennen muß, jene Gegenden erst für die Landschaftsmalerei erschlossen zu haben*. Als Bracht nach Berlin ging, folgte ihm Schirm, und hier hat er jene beiden Landschaften „[illegible]", einen Vorberg des Sinai, und „Wadi Firan", eine Oase auf der Sinaïhalbinsel, gemalt, zwei Bilder voll intensivsten Sonnenglanzes, welcher den öden Sandflächen und den vegetationslosen Bergen die Farbe förmlich abtrotzt. Ein anderer Schüler Brachts, Adolf von Meckel in Karlsruhe, welcher drei Landschaften, einen „Abend am Toten Meer", „Gebirgsweg in der Wüste Juda" und „Am [illegible]" in Berlin wie in München ausgestellt hatte, [illegible] ebenfalls den eigentümlich schwermütigen, beklemmenden Charakter jener Gegenden sehr anschaulich zu schildern, aber er begnügt sich mit einer trockenen Wiedergabe der äußeren Physiognomie. In die Seele dieser schweigsamen Natur vermag er nicht einzudringen. Auch ist sein Kolorit roh und ohne Schmelz, und das Arrangement seiner Bilder zeugt von geringem

* Es ist mir wohlbekannt, daß die [illegible] vor Bracht zum Zweck der Aufnahme von Illustrationen [illegible] über Palästina [illegible], Syrien und die Sinaihalbinsel bereist haben. Dieselben tragen [illegible], welche auch in einer deutschen Ausgabe des Werkes publiziert worden sind, [illegible] den Stempel eines [illegible], auf blendende Wirkung berechneten Arrangements, als daß sie [illegible] Urkunden gelten könnten, und leiden überdies an einer gewissen Oberflächlichkeit der Auffassung und Mangelhaftigkeit der Zeichnung.

[illegible] interessant zu gestalten, bedarf es einer größeren [illegible]. Immerhin wird man mit ihm zu rechnen haben, [illegible] nicht zu einer resoluten Auffassung [illegible].

[illegible] Bekannte: Amor und [illegible] von Reinhold Begas, [illegible] von Marathon, eine weib= [illegible] von [illegible] und Eberleins Dornenaus= zieher. [illegible] „Der Genius Deutschlands“, welches für [illegible] einen viel vorteilhafteren und einheitlicheren Ein= druck [illegible] einen Ehrenplatz an der Ostwand des Saales erhalten [illegible] Abbildung. Es ist ein eigentümliches Zusammentreffen, daß zwei Bildhauer zu gleicher Zeit, ein Franzose und ein Deutscher, auf den Gedanken gekommen sind, in zwei kolossalen, [illegible] Hochreliefs, ein jeder nach seiner Art [illegible] zum Ausdruck zu bringen. Jules Dalou's „Republik“, ein [illegible] Salons, war in München in einem [illegible] zu sehen. Der Franzose sieht die sicherste Garantie für einen ewigen Völkerfrieden in einer allgemeinen Weltrepublik, welche die Verbrüderung aller Nationen und die Zerstörung aller Waffen zur Voraussetzung hat. Auf zertrümmerten Waffen umarmen sich [illegible], welche bisher die Waffen gegeneinander gekehrt haben, und darüber schweben, ebenfalls in brüderlicher Umarmung, die Gestalten der Republik und des Friedens. Eberlein, dessen Komposition unsere Abbildung veranschaulicht, abstrahirt seine Friedenshoffnungen aus einer [illegible] Grundlage. Er sieht in Kaiser Wilhelm, dessen Büste von der Personifikation des Vaterlandes bekränzt wird, während die Siegesgöttin und der Genius des Friedens über [illegible], den sichersten Hort der ruhigen Entwickelung Deutschlands, dessen Größe und Einheit durch die Opferwilligkeit von Jung und Alt geschaffen worden sind. Mag auch der Franzose in der Erfindung, in der Bewegung der Figuren manches geistreicher und origi= neller gemacht haben als der Deutsche, so hat die Komposition des letzteren doch den Vorzug [illegible] Klarheit und Mäßigung. Die Überfülle der Figuren, welche das Relief Dalou's in hohem Grade schädigt, ist von Eberlein sorglich vermieden worden. Es erscheinen nur so viel Figuren, als der Künstler brauchte, um seine Gedanken verständlich zu machen, und in der [illegible] hat sich Eberlein gleichfalls von dem barocken Schwulst fern gehalten, welcher [illegible] Dalou's charakterisirt. Man merkt es jeder Schöpfung Eberleins an, daß er die [illegible] und [illegible] Formensprache, welche in der Schule von R. Begas geführt wird, durch ein eindringliches Studium der Antike moderirt hat. Seine Gestalten athmen warmes, frisches Leben, ihre Empfindungen haben einen mehr lyrischen als heroischen Charakter, und [illegible] ihr Gepräge. Auch die Komposition ist von einem lyrischen Zuge [illegible]. Das [illegible] Pathetische des Franzosen fehlt ihm. Wenn man etwas an der [illegible] Behandlung des Stoffes aussetzen will, so würde sich diese Ausstellung gegen die Einfügung der Kaiserbüste in die Komposition richten, weil in der nochmaligen plastischen Darstellung [illegible] durch das Wesen des Stoffes begründeter Wider= spruch liegt.

Im übrigen hatten sich die deutschen Bildhauer an der Ausstellung in einem auffallend geringen Maße beteiligt. Diese Zurückhaltung läßt sich nur durch den Umstand erklären, daß die Mehrzahl von ihnen mit monumentalen Arbeiten beschäftigt ist, deren Modelle [illegible] sind oder zu große Transportschwierigkeiten machen. Aus Berlin waren [illegible] Arbeiten von [illegible], ein in Eichenholz geschnitzter Moses, der die Gesetzestafeln zertrümmert, von Ernst Herter, ein steifes, leben= und ausdrucksloses Mach= werk, eine Feldherrnbüste von Bergmeier, einem Naturalisten aus der Begasschen Schule, [illegible] Reliefs am Berliner Graefedenkmal von Sieme= ring, die Heilung Suchenden und die Geheilten, eingesendet worden. Dresden vertraten [illegible], welche wegen ihrer häufigen Wiederkehr auf allen mög= lichen Ausstellungen wohl keinem Kunstfreunde mehr unbekannt geblieben ist, und Christian

Behrens mit einer nicht gerade hervorragenden Porträtstatue des Herzogs von Sachsen-Coburg-Gotha. Die drei zuletztgenannten Werke hatten hier im Vestibüle, bezw. in der Rotunde einen Platz gefunden, welche als internationaler Ausstellungsraum betrachtet werden [illegible]. In den Nischen des Portals, welches in die französische Abteilung führte, sah man die [illegible]vollen und fein charakterisierten Personifikationen Frankreichs (s. die Abbildung) und der Niederlande, welche zu den acht Länderstatuen gehören, die Carl Echtermeier für das Treppen-

[illegible]. [illegible] von A. [illegible].

haus der Kasseler Gemäldegalerie in Marmor ausgeführt hat, und in anderen Nischen Eberleins taubenopferndes Mädchen, eine tanzende Ägypterin von A. Luzi in Rom, eine mit dem bekannten italienischen Raffinement und der üblichen geistlosen Koketterie behandelte Marmorstatue, und die „Harmonie“ von dem Spanier Gandarias, welche seit 1878 ein ständiger Ausstellungsgast ist. Es ist eine nackte, ebenfalls in italienischer Manier behandelte Frauengestalt, welche mit gekreuzten Beinen auf einer Kugel sitzt und in der Rechten einen Bronzestab hält, auf dem zwei Schmetterlinge sitzen. Die bei weitem besten Arbeiten des Empfangsraumes waren jedoch die kolossale, für den Bahnhof in Tournay bestimmte Bronzestatue eines sitzenden Erdarbeiters mit seiner Hacke von dem Belgier de Groot, die freilich auch keine Novität mehr ist (s. die Abbildung), und das Gipsmodell zu der Statue für Wagmüllers

[illegible], welches am 6. August in München enthüllt wurde. Während sich alle [illegible] Denkmäler [illegible] in der von Thorwaldsen, Rauch und Schwanthaler [illegible] hielten, ist mit diesem [illegible], von einem edlen Naturalismus [illegible] zum ersten Mal die klassische Tradition durchbrochen worden. Wir [illegible] sich nicht über die [illegible] und den [illegible] des Postaments, die schweren Festons von [illegible] unter dem [illegible] und der am unteren Ende befestigte Lorbeerkranz [illegible] nur als eine Konzession an den barocken Geschmack der [illegible]. [illegible] frühen Tod ist ein schwerer Verlust für die

[illegible]

Münchener Plastik; indessen bewegt sich Christian Roth in ähnlichen naturalistischen Stilprinzipien, und von den jüngeren Künstlern haben auf der Ausstellung wenigstens zwei, Thomas [illegible] durch die frank und keck behandelte Statue eines Pagen, welcher Wappen und [illegible] hält (s. die Abbildung), und Joseph v. Kramer durch drei Reliefs die besten Hoffnungen rege gemacht. Die drei Arbeiten des letzteren sind eigentlich Gemälde in Gips, welche wie in das Plastische übersetzte Bilder von Watteau oder von Knaus aussehen, wenn man an des letzteren „Kinderfest“ denkt. Von dem einen der Reliefs, der Gesangsstunde, geben wir eine Abbildung, welche den eigentümlichen Stil des Künstlers in der Behandlung des Reliefs von der zartesten Fläche bis zu starker Erhebung, zugleich aber auch die naive Grazie, den [illegible] Humor seiner Darstellung und seine Kunst feinster und schärfster Charakterisirung veranschaulicht. Von den beiden anderen Reliefs stellt das eine ein musicirendes Sextett, das andere eine um den Kaffeetisch im Freien versammelte Familie, gleichfalls in [illegible] der Rokokozeit, dar. Letzteres hat uns besonders die Erinnerung an Knaus nahe gebracht. Auch in der Münchener Plastik macht sich die Erscheinung bemerkbar, daß die jüngeren Talente, welche entwickelungsfähige Keime zeigen, sich sämmtlich von der Tradition [illegible] und der naturalistischen Bewegung angeschlossen haben.

Adolf Rosenberg.

Kunstlitteratur.

Die Renaissance in Belgien und Holland. Eine Sammlung von Gegenständen der Architektur und der Kunstgewerbe in Originalaufnahmen, gezeichnet und herausgegeben von Franz Ewerbeck und Albert Neumeister. Heft I: Breda. Heft II: Antwerpen. 24 Tafeln in gr. Fol. mit 4 S. Text. Leipzig, E. A. Seemann. 1883.

Das neueste Zeitkostüm, welches die Architektur und die mit ihr Hand in Hand gehenden dekorativen Künste der Gegenwart angelegt haben, ist bekanntermaßen die „deutsche Renaissance". Aber schon beginnt der „moderne" Geist sich auch in diesem bequemen Gewande nicht mehr ganz behaglich zu fühlen: er läßt es sich zeitlich weiter machen nach der Barockseite hin und räumlich nach den Stilgebieten der halbromanischen oder andern halbfremden Nebenländer. Immer mehr „Material" wird herbeigeschafft, um unsern Schulmeistern und Architekten stets neue „Anregungen" zu bieten. Wir sehen dieser Thätigkeit mit wachsender Spannung zu, denn lange kann doch der fortwährende Stilwechsel nicht mehr währen: der Barockstil und das angrenzende Chinesentum bezeichnen das Ende der Dinge. Vielleicht noch vor seinem Ausgange wird das Jahrhundert der stilistischen Reproduktion wieder am Anfange wahrhafter Produktion angelangt sein.

Die vorliegenden, von einem kurzen deutschen und französischen Text begleiteten Tafeln haben die Bestimmung, die Denkmäler der Renaissance in Belgien und Holland für „architektonische und Unterrichtszwecke" zugänglich zu machen. Sie enthalten, in Lieferungen zu 12 Blättern, deren im ganzen 24—30 erscheinen sollen, eine Auswahl der hervorragendsten architektonischen und dekorativen Werke des 16. und 17. Jahrhunderts aus dem belgischen wie dem holländischen Teil der Niederlande und sollen auf diese Weise zu dem großen, in dem gleichen Verlage erscheinenden Sammelwerke der „Deutschen Renaissance" eine gewiß allen beteiligten Kreisen sehr erwünschte Ergänzung darbieten. Die Tafeln sind nicht oder doch nur ausnahmsweise, wie bei jener Publikation, durch lithographischen Umdruck hergestellt, sondern teils von den Herausgebern selbst auf Stein gezeichnet, teils bestehen sie in Photolithographien, und unterscheiden sich von dem früheren Werke auch durch etwas größeres Format und elegantere Ausstattung: die beiden Herausgeber, bekanntlich Preisträger in der Wiesbadener Rathauskonkurrenz, gewähren sich hier von neuem als gleich vorzügliche Zeichner und feine Kenner des von ihnen behandelten Stiles.

Das erste Heft führt uns nach der nordbrabantischen Stadt Breda, deren gotische Kathedrale in ihrem Chorumgang und der an ihn anstoßenden Kapelle ein wahres Museum von Grabdenkmälern enthält. Bis zum Jahre 1584, in welchem Breda von den Spaniern erobert wurde, befand sich hier die später nach Delft verlegte Begräbnisstätte des nassauischen Fürstengeschlechtes. Eine Sammlung von Freidenkmälern und Wandgräbern zeugt von dem alten Kunstreichtum der Stadt. Das bedeutendste der freistehenden Monumente ist das auf Bl. 9—12 abgebildete Denkmal des Grafen Engelbert II. von Nassau († 1504) und seiner Gemahlin Cimburg von Baden († 1501). Die Komposition ist sehr eigentümlich: auf einem Sockel aus schwarzem Marmor ruhen die in Alabaster gearbeiteten Statuen der beiden Toten, und über ihnen wird von vier Eckfiguren baldachinartig eine Platte getragen, auf welcher die Rüstungsstücke des Grafen liegen; auch dieses alles in Alabaster. Die Eckfiguren sind halb knieend dargestellt und inschriftlich als Regulus, Cäsar, Hannibal und Philipp von Macedonien bezeichnet. Aus den Detailblättern gewinnen wir eine hohe Vorstellung von der Lebendigkeit ihrer Charakteristik und besonders von der zierlichen Ornamentik an allen Rüstungsstücken und ähnlichen Details. Als Urheber des Werkes gilt sonderbarerweise Michelangelo. Irgend ein tüchtiger, in Italien gebildeter Flamänder, dessen Name sich bisher unserer Kenntnis entzieht, wird es gearbeitet haben und zwar allem Anscheine nach noch im ersten Viertel des 16. Jahrhunderts. — Unter den Wandgräbern, deren das Heft fünf mitteilt, ragt durch Größe und Reichtum der Ausstattung das auf Bl. 1 dargestellte Denkmal des Dirk van Assendelft und seiner Gemahlin hervor. Die beiden Verewigten knieen betend einander gegenüber in einer rundbogig überwölbten Nische, deren Fond mit einer leider zum Teil zerstörten Reliefdarstellung des Jüngsten Gerichts ausgestattet ist. Der giebelförmig abschließende obere Aufsatz trägt in einer kleineren Nische ein Hochrelief mit der Anbetung der ehernen Schlange. — Die übrigen Epitaphien sind einfacher, lassen aber sämtlich das Bestreben erkennen, dem Stil der italienischen Wandgräber nachzueifern. An Pilasterornamenten, Konsolen u. s. w. treten oft unverkennbare mailändische und venezianische Muster hervor. — Außerdem enthält das Heft noch die mit reichem Fries verzierte Holzgalerie, welche als Abschluß der Kapelle Engelberts II. dient, eine bronzene Grabplatte von vorwiegend gotischer Gesamtanordnung und das interessante messingene Taufbecken der Kirche mit hohem, kandelaberartig bekröntem Aufsatz. — Als Beispiel der späteren Zeit dient die schön gezeichnete Kartusche von einer steinernen Grabplatte des Chors.

Das zweite Heft bringt eine Anzahl schöner Details aus den Museen des Hauses Plantin-Moretus und des ehemaligen Gefängnisses (ursprünglich herzoglichen Schlosses) Steen in Antwerpen. Diese Aufnahmen werden in erster Linie den Architekten und Kunsthandwerkern als Vorbilder willkommen sein, haben aber als charakteristische Beispiele echt vlämischer Renaissance auch kunstgeschichtlich ein vielfaches Interesse. Wir sehen da prächtige Eichenthüren mit ihren Bekrönungen und Beschlägen, Treppengeländer, Vertäfelungen, Kamine und namentlich eine Reihe von schönen Möbeln, Betten, Schränke, Sessel, ein Spinett (von Andreas Rückers) u. dergl. mehr. Die Zeit des Rubens mit dem etwas schweren, aber gediegenen Reichtum ihrer Wohnungsausstattung steht uns lebendig vor Augen.

Für die nächsten Hefte werden uns u. a. Aufnahmen aus Mecheln, Oudenaerde, Ypern und Dordrecht*) angekündigt. L.

Milchhöfer, Dr. A., Die Anfänge der Kunst in Griechenland. Studien. Mit zahlreichen Abbildungen. Leipzig, Brockhaus 1883. VI und 247 S. 8.

Es ist keine Frage, daß den uns überlieferten frühesten Werken der griechischen Kunst, welche selbst in ihrer Erstarrung die Keime künftiger Größe tragen, eine frühere Epoche vorangegangen sein muß, in welcher die einheimischen Anfänge, durch Anregung von außen be-

*) Ist inzwischen erschienen und füllt das III. und IV. Heft.

fruchtet, durch den das Hellenentum charakterisirenden Zug der Selbständigkeit zu einer kräftigen Offenbarung verarbeitet wurden, aus der sich die hohe Blüte der hellenischen Kunst entwickeln konnte. Während man bisher darauf angewiesen war, jene frühere Zeit mit Hilfe litterarischer Notizen zu entziffern, bemüht sich Milchhöfer diese Lücke unserer geschichtlichen Kenntnis auszufüllen, indem er in glücklicher Weise neue Funde mit älterem Besitz in Verbindung bringt und die in den uns überlieferten ältesten Dichtungen zu unverständlichen Andeutungen gleichsam versteinerten Reste einer älteren religiösen Anschauung zur Erläuterung herbeizieht.

Er geht dabei von dem Gedanken aus, daß auch die Bildkunst ebenso wie Sprache und Mythologie ein ethnographisches Gepräge tragen müsse. Seine erste Sorge ist daher, das arische und das orientalische, d. h. in erster Linie semitische, beziehungsweise ägyptische Element zu sondern. Er legt hierfür den bedeutendsten Fund der neueren Zeit an Werken der Kleinkunst zu Grunde, den Fund Schliemanns zu Mykenä. Er konstatirt, daß wir es bei diesen Fundstücken mit zweierlei Art von Metalltechnik zu thun haben, mit der Guß- und Prägetechnik und dann der freien Treibe- und Flachstiltechnik. Nur in der ersteren kommen Typen entschieden orientalischen Gepräges vor (Löwen, Sphinxe, Greifen), während die zweite rein lineare Ornamente, wie sie sich aus der Technik ergeben, besonders die Spirale, zeigt. Nur eine kleine Gruppe weist Pflanzen und niedere Tiere, wie Polypen, Sepien, Schmetterlinge, auf, und zwar so, daß die hierher gehörigen Werke des Prägestiles naturalistisch gehalten sind, die des Treibe- und Flachstiles aber stilisirte Formen geben (Fig. 32. 33, S. 30. 31): es liegt somit hier eine Berührung zweier Richtungen vor, welche durch die gewählten Gegenstände auf die Inselwelt als den Ort hinweist, an welchem die Verschmelzung eingetreten ist. Die lineare Ornamentik führt aber auf Phrygien zurück. Nun findet sich ferner im mykenischen Goldfund eine kleine Anzahl von Schiebern und Ringen, welche eine dritte Technik zeigen, eingegrabene Vertiefungen, welche Kriegs- und Jagdscenen, Tiere, einmal eine Frauengruppe darstellen. Die Technik des Eingravirens ist keine dem Metall ursprünglich eigentümliche, sie ist erst auf dieses übertragen, und zwar vom Stein aus, welcher das beste Material für Gravirung ist. Dies führt zur Heranziehung der „Inselsteine", welche jedoch diesen Namen mit Unrecht tragen; Gemmen dieser Art sind nämlich auch auf dem Festlande gefunden worden. Wo die Zeichnung ornamental ist, zeigt sie lineares Ornament („geometrische Dekorationsart"), wo sie figürlich ist, zeigt sie nur europäische Tiere, unter die-

sen besonders das Roß, dessen Formen zu Mischgestalten verwendet werden. Hier tritt zur Erläuterung die älteste Dichtung ein. Diese lehrt, daß vor der homerischen Götterwelt ein Pandämonismus existirt hat, der sich in Mischgestalten verkörperte, welchen durchweg das Roß zu Grunde liegt. Nur hier und da zeigt sich orientalischer Einfluß; im großen und ganzen haben wir das Erzeugnis arischen Geistes vor uns. Dieses arische, Griechenland bewohnende Volk war aber nicht griechisch; Milchhöfer nimmt für dasselbe die Pelasger in Anspruch, durch welche die Religion und Kunst, die früher dämonistisch und monströs gewesen, durch die Berührung mit der phrygischen und der orientalischen Kunst, aus fremdartigen, dämonistischen Formen zu künstlerischen geführt worden seien, wodurch die sonst zwischen jenen ältesten Mischformen häßlicher und gräßlicher Art und den ältesten Erzeugnissen der klassischen Kunst klaffende Lücke ausgefüllt werde. In diese Lücke tritt die Kunst des heroischen Zeitalters ein, welche wir nicht aus den homerischen Beschreibungen der Helden, sondern mit Vorsicht aus der Beschreibung der Geräte, besonders des Achilleischen Schildes, abnehmen müssen. Ein Beispiel giebt uns die höchst interessante Dolchklinge aus Mykenä mit der lebensvollen Schilderung einer Löwenjagd (Fig. 64, S. 145). Der künstlerische Fortschritt, welchen diese Epoche gegen die ältere zeigt, besteht darin, daß an die Stelle der bloßen Raumausfüllung eine Gruppirung nach architektonischem Prinzip tritt, welches bald zu einer dramatischen Darstellung an Stelle der früheren, nur allgemeine Bedeutung tragenden Typen führt, wie sie besonders die Beschreibung des Hesiodischen Schildes erkennen läßt. Der Ort aber, wo die Berührung der pelasgischen, phrygischen und orientalischen Elemente eintrat, ist das durch seine alte Kultur, durch seine Lage hierzu geeignete Kreta. Eine Verkörperung dieser Verhältnisse findet der Verfasser in dem Goldring aus Mykenä, von dem er S. 135 ff. eine Erklärung versucht, bei der wir nur fragen möchten, ob die die Sonne und das Mondviertel (nicht den Halbmond) von der unteren Darstellung scheidende, links, wie es scheint, aus einer Linie hervorgehende Doppellinie statt als eine Andeutung des Wolkenozeans, nicht besser als Milchstraße und somit neben Sonne und Mond die Sterne, also die sämtlichen Erscheinungen des gestirnten Himmels andeutend, aufzufassen ist; bei der hier herrschenden durchaus symbolisirenden Darstellung könnte eine Nebeneinanderstellung von Sonne und Sternen ebensowenig befremden wie die von Sonne und Mond, wenn diese auch öfter der Realität entspricht, jene dagegen nicht. Der Verfasser verfolgt sodann die „Typenwanderung" nach Italien und berührt schließlich die etruskische Frage im Zusammenhange seiner Anschauungen.

Dieser klare, aber freilich aus dem gelehrten Buche nicht allzuleicht herauszulesende Zusammenhang wird sicherlich eine wesentliche Bereicherung unserer kunstgeschichtlichen Kenntnisse von der Entwicklung der griechischen Kunst, sowie von der Stelle, welche so bedeutsame Fundstücke wie der mykenische Goldschatz und die „Inselsteine" in ihr einnehmen, geben, wenn er sich vollgiltig bewahrheiten würde. Hierzu wird es aber, wie der Verfasser dieser „Studien" wiederholt hervorhebt, erst noch weiterer Forschungen bedürfen, und es wird bei diesen besonders darauf ankommen, daß nicht allzuschnell das Ergebnis einer Hypothese als Thatsache benutzt wird, um sofort eine neue Hypothese darauf zu bauen (vgl. z. B. S. 196 oben und S. 197 Anfang des Absatzes). Man wird sich auch hüten müssen, subjektive Anschauungen als objektive Thatsachen aufzufassen, wie es hier S. 11 geschieht: nicht die zweite Gruppe schließt „prinzipiell" alle phantastischen und fremden Tiere aus, sondern indem der Verfasser alle diese Tiere einer besonderen Gruppe prinzipiell zuweist, gelangt er zur Aufstellung einer zweiten Gruppe, deren objektive Existenz erst Folge seiner subjektiven Auffassung ist, die aber hier nicht nur als objektiv existirend, sondern auch als eine Thätigkeit ausführend hingestellt wird. Auch sonst werden manche Fragen nach irgend einer Seite hin als entschieden angenommen und so als Voraussetzungen verwendet, wie die „constanten Gesetze", welche die materielle Kultur der Völker ebenso wie ihre geistige regeln, die „unerschütterliche Stabilität" der materiellen und geistigen Existenz Indiens, infolge deren der Verfasser sich für berechtigt hält, dieses Land mit den Werken und Sitten seiner Bewohner zum Vergleiche zu verwenden, — Punkte, die nicht ohne weiteres zugegeben werden möchten. Auch ob eine ursprünglich ganz naturalistische Imitation allmählich immer mehr zu schematischer Stilisirung fortschreitet (S. 31), möchte doch nicht ohne weiteres

zu bejahen sein: der Hinweis auf die entsprechende Entwicklung in den Thongef[illegible] ist [illegible] beweisend, da gerade der die Entwicklung bedingende Zusammenhang der Thong[illegible] mit naturalistischen und derer mit stilisirtem Ornamente erst nachgewiesen werden müßte, [illegible] er hier, gerade um diese Entwicklung zu begründen, auf Grund der Voraussetzung des Überganges vom naturalistischen zum stilisirten Ornamente erst angenommen wird. Es ist selbstverständlich, daß ein naturalistisches Ornament auf eine Einzelbetrachtung der Natur [illegible] zuführen ist, von welcher das stilisirte Ornament weit entfernt ist. Dieses beruht vielmehr auf den zuerst in die Augen fallenden allgemeingiltigen oder doch so erscheinenden Formen, in welche die Einzelbeobachtung der Natur erst die Mannichfaltigkeit bringt, welche das Ornament zu einem naturalistischen macht. Daß aber diese Einzelbeobachtung eine höhere Stufe des geistigen Lebens voraussetzt, ist klar. Sollte nicht gerade die naturalistische Richtung der pelasgischen Sepien (Fig. 33) auf die größere Kunstbegabung des Griechenland bewohnenden Volksstammes hinweisen, der hier so wenig wie bei den Inselsteinen bei der Schematisirung stehen geblieben ist, sondern schon hier die individualisirende Kraft der Auffassung zeigt, welche die Vorbedingung einer wirklichen künstlerischen Entwicklung ist? Und sollten nicht die naturalistisch und die stilisirt ornamentirten Gefäße, statt unter sich eine Entwicklungsreihe zu bilden, die Ausläufer zweier verschiedener Anregungspunkte sein? Die Annahme, daß ein und dieselbe Anregung bei Menschen gleicher Lage sich gleich, bei Menschen ungleicher Lage aber sich ungleich ausbilden könne nicht nur, sondern müsse, scheint der Archäologie seltsam zu widerstreben. Lieber werden die gewagtesten Annahmen gemacht. Dahin gehört der unglückselige Prototyp, der auch bei Milchhöfer eine bedeutsame Rolle spielt. Ein hockender Mann kann natürlich, nachdem er irgendwo einmal dargestellt worden ist, nie zum zweiten Mal der Naturanschauung entnommen werden; lieber wird zu dem Auswege gegriffen, daß zuerst ein bedeutungsloser hockender Mann geschaffen wurde, das Schema, und daß diesem dann je nach Bedarf der jedesmal giltige mythologische Inhalt untergeschoben wird, — hier geht also die Entwicklung vom Schematismus zum Naturalismus. Um zu diesem Schema zu gelangen, müssen natürlich die unterscheidenden Merkmale beiseite gesetzt werden, wie es bei dem Schema geschieht, welches dem spartanischen Marmor-, dem etruskischen Thon- und dem olympischen Bronzerelief (S. 187, Fig. 69 a, b, c,) zu Grunde liegen soll. Bei a umfaßt der Mann mit der linken Hand den Hals der Frau, bei b legt er die linke Hand auf die Schulter und der Kranz in der rechten fehlt, bei c stützt der Mann die linke Hand auf einen Speer. Hier liegt zu Füßen eine dritte Gestalt, die bei den andern Reliefs fehlt. Dabei muß a aus dem Zusammenhange mit der anderen Seite der Stele, b aus den Zusammenhange mit der liegenden Figur gerissen werden, damit das Schema erreicht werde. Ist es wirklich denkbar, daß die Schöpfer, welche alle drei gleichmäßig irgend ein bestimmtes Ereignis anregte, das sie wiedergeben wollten, um zur Darstellung eines durch dies Ereignis gleichmäßig bedingten Gegenübertretens von Mann und Frau zu gelangen, in die Vergangenheit nach einem gleich einer Schablone existirenden Muster [illegible] hätten, während sie doch fähig waren, das von der Schablone Abweichende anzubringen? [illegible]

Umwegen erreichte Flickarbeit nicht umständlicher, ja schwieriger als die unmittelbare Erfassung unter Verwendung der erlernten Darstellungsweise, welche sich jedoch auf die Formbildung, nicht auf die einmal gegebenen leeren Schemata bezieht? Ein solches mechanisches Verfahren läßt sich nur im Handwerke denken: wo aber individuelle, dem Einzelereignis angepaßte, ihm angemessene Auffassung und Behandlung sich zeigt, da ist eben kein Handwerk mehr da, sondern Kunst, welcher solches Verfahren widerstrebt. Selbst wo traditionelle Motive übernommen werden, giebt sich die Kunst, selbst auf primitiver Stufe, durch Individualisirung des übernommenen Motivs, durch Anpassung und Umwandelung zu erkennen; dann ist aber von einem Schema und von einem Handwerk keine Rede mehr. Ebenso giebt die Bronzeplatte aus Kreta (Fig. 65) ganz gewiß nicht ein späterhin „auf mythische Darstellung angewandtes Schema, an einem Stoffe allgemeinen Inhaltes vorgebildet" (S. 169). Es ist nicht eine gewöhnliche Jagdscene, sondern der bärtige Mann will dem den Hirsch Tragenden das Tier wegnehmen (er ergreift das Tier am Geweih) und ihn selbst festhalten (seine rechte Hand erfaßt den rechten Unterarm des Unbärtigen): eine durchaus individuell gehaltene Scene, die dadurch, daß wir ihre Veranlassung ebensowenig wie die Personen kennen, noch nicht eine typische Scene wird. In der archäologischen Auffassungsweise aber ist die Erhebung der uns in bezug auf Veranlassung oder Person unklar bleibenden dramatischen Darstellung zum Typus ein Prinzip geworden, welches zwar eine äußerliche Einreihung ermöglicht, zugleich aber das künstlerische Element ertötet. Ein Grundsatz von so einschneidender methodischer Bedeutung müßte jedoch erst auf seine wissenschaftliche Glaubwürdigkeit hin geprüft werden, ehe er ohne weiteres als allgemeingiltiger Wegweiser einer Wissenschaft benutzt wird.

Milchhöfers „Studien" werden sicherlich nach vielen Seiten hin anregend wirken, und wir sind ihm dankbar dafür, daß er es unternommen hat, in so dunkle Zeiten ein scharfes Licht fallen zu lassen.

Veit Valentin.

Drei unbekannte Gemälde von Rembrandt.

Wir Schweden können uns nicht ohne Stolz dessen rühmen, in unserem Nationalmuseum in Stockholm sieben Werke von Rembrandt zu besitzen. Zwar hat der eine oder andere ausländische Kritiker den Versuch gemacht, uns in dem Glauben an die Echtheit, beispielsweise des „St. Anastasius", wankend zu machen; es ist ihnen aber nicht gelungen, und dies um so weniger, als Dr. Bode in seinen „Studien zur Geschichte der holländischen Malerei" nicht allein die unbedingte Echtheit dieser Gemälde anerkannt, sondern auch das große Bild, welches bei uns unter dem Namen „Der Schwur des Ziska" geht, welches aber Bode und Springer „Das Gastmahl des Judas Maccabäus" benennen, als „eines der hervorragendsten Werke Rembrandts" bezeichnet hat. Gewiß wird es allen Freunden der Kunst Rembrandts von Interesse sein zu erfahren, daß Schweden noch drei, bisher unbekannte Bilder von der Hand des großen Meisters besitzt.

Eines davon, bislang auf einem abgelegenen Gute des südwestlichen Schwedens versteckt und der italienischen Schule und zwar dem Domenichino (!) zugeschrieben, wurde vor kurzer Zeit vom Nationalmuseum angekauft. Das sehr nachgedunkelte Gemälde wurde reingewaschen und rentoilirt, wobei man die bisher nicht bemerkte Bezeichnung „RHL van Ryn 1632" vorfand. Das Gemälde, 0,82 m hoch und 0,62 m breit, ist auf Leinwand gemalt und stellt den Apostel Petrus dar, in halber Figur, en face, den Kopf ein wenig nach links gewendet, in schwarzem Anzuge mit einem darüber geworfenen schmutzigbraunen Mantel. Das Gesicht umrahmt dünnes Haar und ein kurzgeschorener, ins Graue gehender Bart, die Stirn ist von tiefen Falten, die bei der Nasenwurzel besonders scharf hervortreten, durchfurcht; die linke, gegen die Brust gepreßte, stark beleuchtete Hand hält einen blanken Schlüssel, die gesenkte, beschattete rechte Hand einen Stab; — es ist, soweit mir erinnerlich, ganz dieselbe Darstellung,

der man im Rotterdamer Museum begegnet, und welche dort dem Lievens zu[illegible]. So viel ist gewiß, daß das Stockholmer Exemplar ein echter Rembrandt ist. Obgleich das Gemälde sehr gelitten hat, erkennt man doch deutlich die Farbenbehandlung und die Malweise des Meisters, besonders wie sie charakteristisch sind für die Zeit um das Jahr 1632. Der graue Grund, rechts von der Figur etwas dunkler als links, das starke Licht im Gesicht und an der linken Hand, die breit angelegten, mit Beihilfe des Pinselschaftes [illegible] Haare, Bart und Augenbrauen, — alles dies zeugt von der Echtheit der Arbeit, wie auch davon, daß sie gegen das Ende des Jahres 1632 entstanden ist. Was die Bezeichnung betrifft, so scheint sie im Nassen gemalt zu sein und ist von dem Typus, dessen sich Rembrandt vorzugsweise im genannten Jahre bediente.[1]) Da sie mit schwarzer Farbe gemalt ist und sich nur ganz unbedeutend von dem gerade an diesem Punkte sehr dunklen Grunde unterscheidet, so ist sie nur bei starker Beleuchtung deutlich zu erkennen.

Ich war eben im Begriff, der Redaktion der „Zeitschrift“ einen kurzen Bericht über diese interessante Entdeckung zu übersenden, als ich, auf der Rückreise von der nordischen Kunstausstellung in Kopenhagen, das Schloß Wanås, im südlichen Schweden, nicht weit von der Stadt Kristianstad belegen, und dem Herrn Grafen Wachtmeister gehörig, besuchte. Man hatte mir gesagt, daß hier eine alte kostbare Gemäldesammlung zu finden wäre; da sie aber nie von einem Kenner kritisch untersucht worden, setzte ich kein zu großes Vertrauen in die als dort repräsentirt angegebenen Namen Holbein, Rubens, Rembrandt, van Dyck, Terborch, u. s. w.

Meine Zeit war knapp: der Wagen stand vor der Thür, um mich zur Eisenbahnstation zu bringen, ich hatte daher nur eine Stunde zu meiner Verfügung. Sie genügte doch, um mir die Überzeugung beizubringen, daß diese Kollektion, die im ganzen 80 Nummern zählt, mehrere echte Perlen der holländischen und der französischen Kunst in sich birgt. Unter anderen habe ich folgende verzeichnet:

Eine gute Landschaft mit Kühen, von Adriaen van de Velde (bez. und dat. 1656); ein alter Mann, sitzend, mit einem Glase in der Hand, von Adriaen van Ostade (bez. und dat. 1663); einen außerordentlich fein ausgeführten Gabriel Metsu, ein rauchender alter Mann in dunkelbrauner Tracht auf grauem Grund (bez. G. Metsüe); ein gleichfalls vortreffliches Genrestück (bez.) von Jan Steen, ein Mann, der einer Dame eine Pfeife reicht und sie zu überreden scheint, dieselbe zu rauchen; ein ganz besonders schönes Gemälde (bez.) von Isack van Ostade, ein Hof vor einem Landgebäude, ein graues Pferd, aus einer Wanne, die von einem Knechte gehalten wird, trinkend, in der Thür ein Mann, bewölkter Himmel, im Hintergrund flache, sonnenbeleuchtete Landschaft; eine Landschaft von Jan Brueghel (bez. und dat. 1607); nicht weniger als neun echte, bezeichnete, teilweise hervorragende Arbeiten von Teniers, z. B. eine Frau bei einem Arzte, der ein Uringlas betrachtet, einige Landschaften mit Figuren und Vieh, einige Gemälde mit rauchenden Bauern, ein Stillleben in feinem Silberton (dat. 1635), u. s. w.; ferner einige gute Arbeiten von gutem Kolorit (zwei davon mit Grund in warmem Goldton) in der Art Brouwers; zwei ausgezeichnete Genrestücke und zwei Stillleben von Chardin; eine der lieblichsten und besten Arbeiten von Greuze, die ich je gesehen habe, ein junges Mädchen, ganz angezogen, welches den rechten Fuß in einem Waschbecken wäscht, u. s. w.

Mitten unter diesen Bildern versteckt fand ich eine schlechte Kopie von Guido Renis „Ecce Homo“ und einige ordinäre Schularbeiten in der Art Rembrandts. Von Holbein, Rubens und van Dyck fand ich gar keine Spur und war nahe daran, die Hoffnung aufzugeben, etwas von Rembrandt zu Gesicht zu bekommen, als ich schließlich ganz oben, nahe an

1) Bezüglich der verschiedenen Bezeichnungen Rembrandts ist zu bemerken, daß die Bezeichnung „RHL“ nur in den Jahren 1627—1632 (im Jahre 1632 nur dreimal) vorkommt, daß die Bezeichnung „RHL van Ryn“ auf keinem datirten Gemälde vor, und nur auf einem nach dem Jahre 1632 gefunden worden ist. Die Bezeichnung „RHL van Ryn“ (mit verzeichnetem Datum) ist also für das Jahr 1632 charakteristisch. Ja, von den 19 datirten Gemälden vom genannten Jahre, die Bode kennt haben nicht weniger denn 12 diese Bezeichnung. „Der Apostel Petrus“ und das eine der weiter unten erwähnten Gemälde bestätigen diese Regel.

der Decke, von weitem zwei Porträts sah, die den Rembrandtschen Charakter trugen. Ich ließ mir einen hohe Leiter bringen und konnte mich bald davon überzeugen, daß man vorerwähnte mittelmäßige Kopien oder Schulbilder mit diesen beiden vortrefflichen Arbeiten des großen Meisters verwechselt hatte.

Das eine Gemälde, auf Holz, ist ein Porträt, ovales Brustbild eines Jünglings mit beinahe weiblichem Teint, die Oberlippe von feinem Haar nur wie beschattet, das Haar reich, dunkel, gekräuselt, in der Mitte gescheitelt, die Augen klar, braun, das Gesicht etwas nach rechts gewendet, in schwarzem Rocke mit heruntergeschlagenem gefaltetem (plissirtem) weißem Kragen, der Grund hellgrau, durch alten Firnis etwas ins Gelbe schillernd. Das Gemälde trägt in gelber und scharfer Schrift die Bezeichnung „R H L van Rijn[1] 1632" und dürfte, ganz besonders sorgfältig ausgeführt wie es ist, schon zu Anfang des genannten Jahres gemalt sein. Von den bis jetzt bekannten 21 datirten Werken Rembrandts aus dem Jahre 1632 besitzt also Schweden drei, nämlich „Saskias Porträt", den Apostel Petrus und das ovale Brustbild eines Jünglings.

Dreister in der Auffassung, aus der letzten Periode, kecker und inniger behandelt ist dagegen das andere Porträt auf Wanas. Es zeigt ein Kniestück, das Bild eines Mannes in den Dreißigern, mit blaßem, magerem, bartlosem Gesicht, in schwarzer Tracht mit weißem geraden Kragen, der von weißer Schnur und Troddeln zusammengehalten wird, in stehender Stellung, die rechte Hand gegen die Seite gestemmt, die linke auf dem Tische ruhend, auf welchem ein großer, sehr spitziger, schwarzer Filzhut liegt. Auch dieses Bild hat einen grauen Grund, der ein wenig ins Bräunliche hinüberzieht. Das Gemälde ist gleich dem vorerwähnten insofern gut konservirt, daß es keine Retouchen hat. Dagegen ist es sehr gebrochen, und da es obendrein in schlechter Beleuchtung hängt, suchte ich vergebens nach einer Bezeichnung. Wahrscheinlich hat es auch keine solche. Der Meister hat vielleicht nie die letzte Hand an sein Werk gelegt. Doch Rembrandts Name ist aus jedem dieser frischen, saftigen und breiten Züge heraus zu lesen.

Stockholm, im August 1883. Olof Granberg.

1) Auch das sog. „Portrat Saskias" im Nationalmuseum in Stockholm ist „Rijn" und nicht „Ryn", wie Dr. Bode S. 605 in seinen „Studien" aus Versehen angiebt, bezeichnet. Die Bezeichnung des „St. Anastasius" in derselben Sammlung ist „Rembrant", wie Bode S. 385 angiebt, und nicht „Rembrandt", wie S. 605 unrichtig geschrieben steht.

Skizzen aus Spanien.

Von H. E. v. Berlepsch.

Mit Abbildungen.

Alicante — Elche.

Bei Sonnenuntergang fuhr das Schiff vom Hafen Valencias, vom Grao weg. Beim Hinausfahren durch die lange, herrliche Allee, welche die Ciudad del Cid mit dem Meere verbindet, begegnete ich einem Leichenkondukt. Es war ein junges Mädchen, das dalag im offenen Sarge, geschmückt mit grellfarbigen Blumen, beschienen von der Nachmittagssonne, — eine Erscheinung, die uns Nordländer befremdet. Wir sind gewöhnt, so einen Sarg von monotonen Farben umgeben zu sehen, dunkles Grün, weiße Blumen, schwarze Flore, Trauermienen — beinahe Reflexe unserer Natur, bei der klare, wolkenlose Tage nicht die Regel bilden. Anders hier im Süden. Der Tot wird festlich geschmückt hingeleitet zu der dunkeln Kammer, der andererseits die Poesie fehlt, die dem Grabhügel bei uns eigen ist. Nicht Erde deckt das [illegible] sind, nein, es sind lange, hohe Mauern mit tiefen, backofenartigen Räumen, die dazu bestimmt sind, den Sarg aufzunehmen. Eine Marmorplatte schließt dann die Öffnung. Und so liegen sie nebeneinander, ein übersichtlich, aber langweilig geordnet Register modernder Vergangenheit, und keine Hand kann [illegible], wie es bei uns geschieht.

Der Kutscher hielt an, so lange der Kondukt vorüberzog, alles Bewegliche — Tartanen, Lastfuhrwerke, Reiter und Fußgänger — stand still, und auf der anderen Seite der Straße schlugen ein paar Toreros das Kreuz und senkten den Kopf, — vielleicht dachte einer von ihnen daran, daß das stierkampfschauende Publikum [illegible] den letzten Liebesdienst einer Fürbitte leisten könnte.

Die Sonne sank hinter der vieltürmigen Stadt. Noch lange spielte gelbes, warmes Licht um den „Miguelete", jenen mächtigen Turm der Kathedrale, ein Überbleibsel aus maurischer Zeit. Der „Vargas", so hieß unser Fahrzeug, steuerte hinaus in die offene See, hinaus durch Wogen, deren Spitzen goldgesäumt dem Strande zurollten. Viel Volk war an Deck. Andalusier mit beinahe bronzefarbigem Teint, Araber in den weißen Burnus eingehüllt, Soldaten und auch allerlei Leute, deren Kleider nur zu gut verrieten, daß die Träger nicht auf hispanischem Boden groß geworden waren. Zwischen gerolltem Tauwerk, allerlei Säcken, Kisten und Kasten lagerte sich die Einwohnerschaft, die nicht hinunter durfte in die Räumlichkeiten des Schiffes. Bald klimperten die Guitarren und ertönten dazu jene sonderbaren Tonweisen, wie ich sie sonst nirgendwo gehört habe. Jenes Steigen und Fallen, jenes sonderbar melancholische Zurückkommen der Töne auf die nämliche Stelle, um gleich darauf mit einem jauchzenden Anlauf eine neue Phase des Ausdrucks zu beginnen, kurzum jene Sangesweisen, die man spanisch als Malagueñas und Peteñeras auch allgemein als „Seguidillas" [1]) zu bezeichnen pflegt und die mit unserem Lied in keiner Weise irgendwelche Ähnlichkeit haben. Die Zuhörerschaft klatschte beständig mit der hohlen Hand den Takt, einzelne Stellen accentuirend und ihr aufmunterndes: „Olé, olé" stets wiederholend. Die Sprache solcher im Moment entstehenden Reimereien, die man noch am ehesten mit den Schnadahüpfeln der bayerischen Alpen vergleichen kann; jenen bald spöttisch-herausfordernden, bald sentimental-kontemplativen Versen, die in unmittelbarster Weise darthun, wie das Volk spricht und denkt, hat in Spanien noch vielfach die Färbung jener bilderreichen arabischen Ausdrucksweise behalten, wie denn überhaupt der „Moro" noch an allen Ecken und Enden herausschaut.

Nach und nach ward es dunkel. Ich mochte nicht in die dumpfen Räume hinuntersteigen, in denen sich einige Weinreisende und Exemplare von reisenden Engländern breit machten, sondern ging in der frischen Abendluft an Deck auf und ab. Da tönte mir von anderer Seite auch ein gesungenes Wort ins Ohr, — aber nicht spanisch; heimwehvoll, sehnsüchtig klang's. Ich hatte es oft von skandinavischen Freunden singen hören:

„Hör' die hohen Föhren sausen
„Hör' die tiefen Ströme brausen,
„Das ist Finnlands Sang ——"

Es war ein Matrose, der Sänger, und Gott weiß, was für Schicksale ihn vom Norden daherunter nach spanischen Gewässern, in den Dienst spanischer Brodherren getrieben hatten. Die paar Brocken Norwegisch, die ich verstand, machten den Menschen ganz glücklich. Dazu war's eine Nacht, so wunderprächtig

so still, man hört des Herzens Klopfen
Und schier den Thau vom Himmel niedertropfen
Und schier den Mondstrahl auf das Wasser fallen
Und schier das Klagelied der Zeit verhallen —

Morgens, noch bei Sternenschimmer, fuhren wir um das Cap Huerta und mit aufgehendem Tag in den Hafen von Alicante, dessen landschaftliche Großartigkeit selbst von den Felsen von Gibraltar, von denen Ibn Batuta sagt:

„Himmelan die Stirn erhebt er, während aus Gewölk geballt
„Weit herab ein schwarzer Mantel über seine Schultern wallt"

[1]) Es sind sieben Verszeilen, eingeteilt in eine vierzeilige Copla und einen dreizeiligen Estrivillo. Vierter und zweiter, siebenter und fünfter Vers assoniren.

tonnen [illegible] wird. Unter [illegible] [illegible] Wasser [illegible]
und Zelter [illegible] Alten [illegible] die Stadt [illegible]
Kai und Dünen, [illegible] [illegible]
hellen Kreidefelsen des Castillo de Santa Barbara. [illegible]
der Heimat, aber immer an die [illegible] Wüste.

Ich bin oft beim [illegible] Anblicken südlicher [illegible]
[illegible] Bemerkung gekommen, daß das, was [illegible]
und Kunsthändlern als „Bilder aus Italien oder Spanien“ [illegible]
mit dem Original [illegible] zu schaffen hat. [illegible]
des Künstlers hinzukommt, [illegible] Sache dem Publikum [illegible]
„verkäuflich“ zu machen.

Hat zu Hause, im Norden, einmal einer den Mut, einen Sonnenschein [illegible]
etwas frisch mit dem Grün umzugehen (vorausgesetzt, daß es nicht ein Name sei, bei
dessen Nennung überhaupt der [illegible] keinen Zweifel [illegible] des
Bildes aufkommen läßt), dann schreit gleich alles „Manierismus“. Manchmal ist es
geradezu, als entdecke man erst [illegible] Farben, die [illegible] dem Namen nach [illegible]
bekannt, ihrem Wesen nach aber stets Dinge im [illegible] gewesen waren. Der-
gleichen und andere Dinge stiegen mir auf, als ich dieses blendende, flimmernde Bild vor
mir sah: käme einmal so ein Sonntag von Alicante, ehrlich gemacht wie's ist, ohne
beigegebene Zutaten für den [illegible] [illegible] Kunstverein, [illegible]
wahrhaftig die Gesichter der Beschauer sehen. Unsere biederen Kunstverständigen (für jähr-
lich 21 Mark) würden entschieden die Hände über dem Kopf zusammenschlagen: denn
von all jenem verschwenderischen Umgehen mit allen Mitteln der Palette, mit denen man
„südlichen Farbenreiz hinzaubert“, ist da meinerseel nichts zu finden. Die Kontraste, so
groß sie auch zwischen Licht und Schatten sind, werden [illegible]
durch ein flimmernd, oft beinah grau wirkendes Sonnenlicht gemildert, trotzdem daß alles
mit Licht durch und durch gesättigt ist. In solchen Dingen, — ich kann nicht umhin, es
zu sagen, — scheinen mir die Maler romanischer Nationalität [illegible] und [illegible]
ehrlicher zu Werke zu gehen, als dies durchschnittlich bei uns der Fall ist.

Die Straßen sind, mit Ausnahme der [illegible] [illegible] Stadt [illegible]
„Alameda“, eng, übelriechend, vielfach gewunden nach orientalischer Weise. An archi-
tektonischen Monumenten von irgendwelcher Bedeutung ist Alicante arm. Der Kreuz-
gang neben der Iglesia collegial de San Nicolas mit dem [illegible]
in dem einige antike Fragmente aufgestellt sind, wirkt außerordentlich malerisch durch die
üppig wuchernde Vegetation, die Stein und Säulen umschlingt. Von drinnen klangen
gedämpfte Orgeltöne, einige Patres gingen brevierbetend in den Hallen des Kreuzganges
auf und nieder, und eine Anzahl von Leuten mit veritablen Galgenphysiognomien hielten
eine Art von Börse ab, bei der sehr wenig echtes Geld klimperte (denn des falschen
giebt's in Spanien genug, ohne daß es eingezogen und vernichtet würde). In dem kuppel-
gewölbten Raume der Kirche, der nur [illegible] Wolken des
wirbelnden Weihrauchdampfes erfüllt war, knieten [illegible] Da-
men, — die eine bleich, abgehärmt, mit schmerzlich verzogenem Antlitz, von viel Kummer
und Leid zeugend; zuweilen schüttelte sie leise das schwarzumschleierte, schöne Haupt, —
da fiel die Orgel mächtig brausend ein in den Chorus der Geistlichkeit, durch den
offenen Schlußstein der Kuppel blitzte ein heller Sonnenstrahl nieder auf das Antlitz

liz der bleichen Beterin, die gen oben blickte, — ich glaubte die Immaculata selbst zu sehen. Anders die zweite Donna. Auch sie trug den schwarzen Schleier; aber er umrahmte ein Gesicht voll Anmut und Frische, voll Freude am Leben. Sie war glücklich, gewiß, sie war es, das sprach aus allen Zügen; das Glück macht reine Naturen ja dankbar.

In Österreich singt man: „'s giebt nur a Kaiserstadt, 's giebt nur a Wien", und mit vollem Recht. In Spanien sagt man: „Es giebt nur ein Elche". Den Ruhm dieses Städtchens, das an der Straße von Alicante nach Murcia liegt, machen seine ungeheueren Palmenwaldungen aus, Waldungen, wie sie in solchen Dimensionen in den nördlichen Strichen des nahen Afrika nirgends anzutreffen sind.

Wie eine spanische Diligence fährt, das hat A. Wagner in seinem trefflich komponirten Bilde aller Welt gezeigt, jenes unermüdliche Rennen, eine für die Gemächlichkeit unserer Postillone geradezu tolle Kutschirerei, dazu das fortwährende Schreien des Zagal, der in einem Augenblicke neben den Pferden herläuft, sie lobt oder schimpft, ihnen auch wohl zur Aufmunterung Kieselsteine zwischen die Ohren wirft, Cigaretten dreht, für die Passagiere Granatäpfel abreißt, um im nächsten Momente wieder vergnüglich neben dem eigentlichen Rosselenker, dem Mayoral, auf dem Bocke zu sitzen, — alles sozusagen in einem Atemzug. Immer geht's in Karriere vorwärts, bergauf und bergab, und eine träge Staubwolke bezeichnet den Kurs des Fuhrwerks. Der Postwagen ist fingerdick bedeckt mit Staub, die Menschen, die darin sitzen, die Bäume und Pflanzen nächst der Straße schimmern schneeweiß, — kein Fleckchen Grün gewährt dem Auge einen Ruhepunkt. Im Vorbeijagen bekommen des Weges daherziehende Maultiere mit ihren „Nieve-(Schnee)körben" schnell vom Mayoral eins übergehauen, ein paar Scherzworte werden mit den zu Markte ziehenden Bauern gewechselt und weiter geht's wie eine Windsbraut. Endlich nähert man sich dem grünen Wipfelmeer des Palmenwaldes, und die Erinnerung an die Kühle, den Schatten unserer nordischen Wälder erweckt die herrlichsten Hoffnungen.

Aber all diese Hoffnungen werden ganz erbärmlich zu schanden gemacht. Von Schatten ist sozusagen keine Rede, denn das unzusammenhängende Laubdach läßt den senkrecht fallenden Sonnenstrahlen überall freien Durchgang, und des lästigen, stechenden, summenden Fliegenvolks ist hier mehr zu finden, denn sonstwo.

Herrlich dagegen ist es, am frühen Morgen oder am Abend bei Sonnenuntergang sich hier zu ergehen, zumal am Rande des tiefeingeschnittenen Vinalopothales. Da weht der Wind durch all die schwanken Wipfel; die langen Blätter beginnen zu rauschen, — es ist ein sonderbares Tönen in tausend Nüancen, ein Rauschen wie leiser Wellenschlag,

wenn er über den Sand [illegible] undefinierbaren Raum. Die [illegible] die schweren, [illegible] Büschel der Datteln [illegible] gehenden Sonne, — noch wenige Augenblicke, und der [illegible] hinter den gezackten Gebirgszügen der Sierra [illegible] des Pinalopo [illegible] Schatten. [illegible] aber, an den Türmen, an den zerfallenden arabischen Mauern glüht [illegible] in Farben, die unserem gemütlichen Münchener Kunstvereins-[illegible] übertrieben vorkommen würden, wenn er [illegible] hat durch Trank und genügsame Nahrung.

Draußen, mitten im Palmenwald, liegt [illegible] „Torre del Moro". Von dort ist es am herrlichsten, über [illegible] bis hinaus an die blaue See zu schauen, die sich [illegible]

verschwimmend. Die Gelasse des Turmes zeigen Spuren ehemaliger Pracht, ein [illegible] vergoldetes Stuckornament, ein paar Azulejos, sonst alles verkommen, [illegible] eingestürzte Gewölbe, Trümmer, um die üppig allerlei Strauchwerk rankt. Beim [illegible] brach ich mir zum Andenken einen [illegible] ab. Einige halbverhungerte Hunde machten mir den geringen Raub streitig. [illegible]

Die Wirtin der Posada del Taddeo zu Elche ist eine stattliche Frau und eine reizend aufblühende Knospe ihr Töchterlein „Encarnacion". Um das [illegible] zu vervollständigen, muß ich aber auch jenes Küchengenius gedenken, der, zwar ohne Anspruch auf das Epitheton „sauber", doch treulich seines Geschäftes waltet und für die Gäste sorgt. Sie erzählte mir, daß sie zwanzig Jahre lang Köchin bei einem französischen General gewesen sei, und that sich nicht wenig darauf zugute, mit mir in einer Sprache sich zu unterhalten, welche die übrigen nicht verstanden. Meinerseel, in diesem halbafrikanischen, kleinen Nest lebte es sich famos und gemütlich. Beim Scheiden gab mir die Frau des Hauses ein Stückchen Flittergold vom Kleide der Madonna von Elche, die [illegible] wirkt. Sie gab mir es und sagte in treuherzigem Ton: „Trag's auf [illegible], so wird Dir [illegible] ein Leid widerfahren".

(Schluß folgt.)

Zur Erinnerung an Peter von Cornelius.

Von Carl von Lützow.

Mit Abbildungen.

(Schluß.)

Cornelius griff sofort nach den beiden Richtungen hin, die man ihm eröffnet hatte, reformatorisch ein. Die Schule, die der geistlosen Dressur verfallen war, sollte wieder zu einer Erziehungsanstalt für die höchsten Aufgaben der Kunst umgeschaffen werden. Nicht die trockene Lehre, sondern das lebendige Beispiel sollte gelten! Als Cornelius 1825, des ewigen Hin- und Herziehens müde, dem Drängen Ludwigs nachgab und ganz nach Bayern übersiedelte, um seines alten Lehrers und späteren Vorgängers Langer Stelle als Direktor der Münchener Akademie einzunehmen, hat er auch dort sein Prinzip eingebürgert, — und dieses lebt, bei aller Wandlung der Zeiten, heute noch fort allerorten, wo überhaupt lebendig wirkende Kunstschulen bestehen. Daß Cornelius also das alte persönliche Verhältnis von Meister und Gehilfen wieder zur Geltung gebracht, das ist sein epochemachendes Verdienst als Lehrer.

Als Künstler aber hat er um jene Zeit in den 1830 beendeten Fresken der Glyptothek das bedeutendste moderne Denkmal monumentaler Malerei auf deutschem Boden und zugleich nach meiner Überzeugung das vollendetste Werk seines Lebens geschaffen. Ich spare mir die nähere Begründung dieses Urteils für den Schluß auf und folge hier zunächst dem Lebensgange des Künstlers weiter.

Nur allzubald bereitete sich in demselben die Katastrophe vor. Cornelius hatte die zahlreichen Gehilfen, Schüler und inzwischen zum Teil selbständig gewordenen Meister, die er in Düsseldorf und München um sich versammelte, — Wilh. Kaulbach, Schlotthauer, Gotzenberger, Hermann mögen darunter als einige der namhaftesten hervorgehoben sein — für eine Reihe von Freskenschöpfungen verwenden können. In München will ich davon nur die Bilder unter den Arkaden des Hofgartens und im Odeonsaale nennen. Aber damit waren des inzwischen auf den Thron gelangten Ludwigs hochfliegende Pläne noch lange nicht erschöpft. Die Wände des neuen Königsbaues, den Leo von Klenze der alten Münchener Residenz angefügt, und die Loggien in der Pinakothek sollten mit umfassenden Bildercyklen ausgestattet werden. Daraus entwickelte sich ein Konflikt, der in das bis dahin ungetrübte Verhältnis des Königs zu Cornelius den ersten Riß brachte. Ohne Zweifel hatte bereits während Ausmalung der Glyptothek ein persönlicher Antagonismus zwischen deren Erbauer Klenze und Cornelius Platz gegriffen. Von den beiden gleich groß angelegten Naturen hatte Klenze das Herz des jungen ehrgeizigen Fürsten frühe schon für sich zu gewinnen, ihn zur Ausführung der von ihm gehegten architektonischen Ideen zu bestimmen vermocht; er hatte mit seinem hohen Gönner gewisse Züge des Charakters, kleine wie große,

gemein, die haushälterische Knauserei — um nicht mehr zu sagen — [illegible] des Unternehmungsgeistes. [illegible] selbst nicht den ganzen Cornelius dulden. [illegible] des Königsbaues, wie Klenze es entworfen, [illegible] Gegenstände der romantischen Kunst darzustellen, [illegible] Gegenstand zu [illegible], stellte sich der König auf den [illegible] überließ die ihm zugedacht gewesenen [illegible] Lindenschmit. Schlimmer ging die Sache bei den Loggienbildern der Pinakothek. [illegible] diese hatte Cornelius die im Umschlag der Loggien von Malerei [illegible] bildlich dargestellte Geschichte der Malerei im Stil von Raffaels Loggien im Vatikan [illegible] auf Bestellung des Königs unternommen. Da wurde plötzlich [illegible] Professor Clemens Zimmermann [illegible] führung betraut. Damit war das [illegible] Gebilden [illegible] Cornelius [illegible] einem „höchst gefährlichen Entreprisenwesen“ geopfert, die Ausführung des Werkes dem entscheidenden Einflusse [illegible] entzogen. [illegible] Loggienbilder, in ihrer Erfindung mit das [illegible], was Cornelius erdacht, sind in ihrer Erscheinung so ziemlich das [illegible], was [illegible] uns hinterlassen hat.

Schon damals wäre es zum Bruch gekommen, hätte nicht König Ludwig dem Meister inzwischen seine volle Freiheit für die [illegible] noch weit größeren Aufgabe, [illegible] für die Ausmalung der Ludwigskirche, [illegible]. [illegible] sollte Cornelius [illegible] eine noch schmerzlichere Erfahrung machen!

Im Jahre 1840 stand das „Jüngste Gericht“ an der [illegible] des Chores der Ludwigskirche vollendet da. Cornelius hatte [illegible] 39' Br. eine bemalte Fläche von c. 2500 [illegible] darstellt, in der kurzen Zeit von [illegible] 4 Jahren ganz mit eigener Hand ausgeführt. Das „christliche Epos“, wie sich Cornelius ausdrückte, welches er an Gewölben und Abschlußwänden von Chor und Querschiff der Kirche [illegible] lich in sehr beträchtlicher Einschränkung des ursprünglichen Planes, mit [illegible] dargestellt hatte, war damit abgeschlossen. Der Meister [illegible] in diesen Freskenwerken allerdings auf der Grundlage des katholischen Glaubens, aber in so hoher und [illegible] Fassung desselben, wie kaum jemals ein Moderner die Vorstellungswelt der christlichen Religion versinnlichte, und namentlich hat er in dem „Jüngsten Gericht“ ein Werk ge schaffen, das hoch erhaben über jedem konfessionellen Sondergeist den ewig menschlichen Gedanken des Weltgerichtes mit [illegible] Ernst [illegible] Er konnte mit Recht in bezug auf dieses Werk die Verse niederschreiben:

„Die Engel [illegible]
Und in den [illegible]
In [illegible]
[illegible]“

Aber der begeisterte Erfolg, dessen die Fresken der Glyptothek sich erfreut hatten, blieb diesmal aus: die Gunst Ludwigs schien erkaltet. [illegible] den hohen Schönheiten der Gewölbebilder nicht, die Seitenwandfresken dagegen wurden ent schieden getadelt, und das banale Wort, Cornelius [illegible], das dem „Jüngsten Gericht“ gegenüber, in Verkennung der wahren Intentionen des Meisters, an einflußreicher Stelle laut wurde, fand sein Echo auch beim König. Der Architekt der Ludwigskirche,

Gärtner, dem Cornelius einst selbst seine einflußreiche Stellung verschafft hatte, umgab das „Jüngste Gericht“ gegen des Meisters Willen mit einer störenden dekorativen Umrahmung. Der König billigte dies nicht nur, setzte den Einwendungen und Bitten des Cornelius nicht nur ein geringschätziges Schweigen entgegen, sondern fügte auch noch eine nicht mißzuverstehende Kränkung hinzu. Als Gärtner den König in die Ludwigskirche führte, um ihm die vollendeten Bilder zu zeigen, und Cornelius zufällig des Weges kam, glücklich darüber, sein Werk dem hohen Besteller selbst vorführen zu können, fand er eine verschlossene Pforte, und der Thürsteher erklärte ihm auf sein Andringen ausdrücklich: gerade er habe laut Befehl Sr. Majestät jetzt keinen Einlaß.

Damit war das Maß voll: der lange gehegte Entschluß, zu scheiden, kam zur Reife. Cornelius folgte der von Niebuhr vorbereiteten, jetzt besonders durch Bunsen und Alexander v. Humboldt aufs wärmste geförderten Berufung nach Berlin. Am 12. April 1841 verließ er die Stätte seines zwanzigjährigen ruhmvollen Schaffens. In einem von edlem Dankgefühl erfüllten Schreiben nahm er vom König Abschied: — „Nun da ich scheiden soll“, — heißt es darin — „wie tritt da alles das, was Ew. königliche Majestät für mich gethan haben, so groß und glanzreich vor meine Seele! Wie segne ich jene Stunde, da die Vorsehung mich der erhabenen Person Ew königlichen Majestät entgegenführte. Für mich eine ewig heilige Erinnerung. Ich wäre untröstlich ohne das Bewußtsein, daß ich Ew. Majestät und der Kunst alle meine Kräfte, mein Talent, mein ganzes Leben mit Ernst und Liebe geweiht habe.“ — Eine Antwort auf diesen Brief hat sich nach Försters Versicherung unter dem Nachlasse des Cornelius nicht vorgefunden. Aber daß der König später über die Auflösung der von Cornelius begründeten Kunstschule bitteren Schmerz empfunden hat, ist hinreichend bezeugt. „Alle meine guten Künstler verlassen mich“ — jammerte er — „oder sterben, und mir bleiben nur die Lumpen.“

König Friedrich Wilhelm IV. von Preußen hegte den Gedanken, für sein Land das zu werden, was Ludwig für Bayern war. Aber der geschichtliche Lauf der Dinge hat diesen Plan damals nicht zur vollen Reife kommen lassen. Der größte künstlerische Genius, den das moderne Berlin gekannt, Schinkel, war bereits gebrochen, und die Ausführung der nach seinen Entwürfen unter Aufsicht des Cornelius in Fresco gemalten Bilder in der Vorhalle des Museums konnte als kein glückverheißender Beginn der Berliner Thätigkeit gelten. Ein noch während der Münchener Zeit vom Grafen Raczynski bestelltes Ölbild: „Christi Höllenfahrt“ fand keine günstige Aufnahme, und bei der Lösung der ihm vom Könige gestellten Aufgabe, für den als Patengeschenk dem Prinzen von Wales zugedachten „Glaubensschild“ den Entwurf zu machen, hat sich sein an die Kleinkunst nicht gewöhnter Geist offenbar nicht völlig frei gefühlt. Da kam endlich ein Auftrag allergrößten Stils, als der König an die Verwirklichung seines Lieblingsgedankens herantrat, in Berlin einen neuen Dom zu bauen und das Camposanto, das sich an denselben anlehnen sollte, nach dem Vorbilde der Friedhofshalle von Pisa rings an den Wänden mit Fresken zu schmücken. Jetzt war die Zeit da, in welcher jenes „christliche Epos“ des Cornelius, das in der Ludwigskirche nur halb verwirklicht war, im vollen Umfange Gestalt gewinnen sollte.

Das Camposanto bildet nach Stülers, des Architekten, Plan, ein Mauerquadrat von 180' Seitenlänge, dessen vier 35' hohe innere Wandflächen, mit Ausnahme des Gruftseingangs, ganz für den Bilderschmuck bestimmt waren. Cornelius teilte die Fläche in fünfzehn Hauptfelder ein, welche in ein großes Mittelbild, eine segmentförmig abgeschlossene

Lünette oben und eine kleine Predelle am Sockel gegliedert. Doch tritt die Reihe [illegible]
dann wieder durch acht große gemalte Gruppen in wohlgeordneter [illegible]
Ein zierliches Gerüst von Pilastern, Säulchen und Fruchtgehängen stellt die architektonische
Gliederung des Ganzen her und läßt durch die heitere Anmut der Ornamentik den Ernst
der figürlichen Darstellungen nur um so bedeutsamer hervortreten. Den Inhalt des Ganzen
teilte Cornelius, den Wandflächen entsprechend, in vier Hauptmassen. Dem Reich der
Sünde und des Todes an der einen Wand stehen die Tröstungen der christlichen Religion,
Auferstehung und Unsterblichkeit, an der andern gegenüber; die dritte, an den Dom sich

Die Nacht
[illegible]

anlehnende Wand schildert die Ausbreitung der Heilslehre durch die Kirche, die vierte
endlich die Gründung des Reiches Gottes, das himmlische Jerusalem. Ganz im Geiste
der mittelalterlichen Kunst hat der Meister die Verheißungen des Alten Bundes mit der
Erfüllung des Neuen in Beziehung gesetzt und Apokalyptisches [illegible] damit verwoben. 1843—44 wurden die Entwürfe, teils in Rom, teils in Berlin vollendet (Julius
Thäter nahm auf des Meisters ausdrücklichen Wunsch im Verband mit [illegible] sofort ihre
Publikation durch Umrißstich in Angriff); der erste im Großen ausgeführte Karton ist
zugleich der Glanzpunkt des ganzen Werkes geblieben: „Die apokalyptischen Reiter“. Ein
ungeheurer Erfolg begleitete diese großartige Schöpfung, wo immer sie sich zeigte. Als sie
1858 auf der historischen deutschen Kunstausstellung in München erschien, der ersten Ausstellung, welche uns die Entwickelung der vaterländischen Kunst von Carstens bis auf die

Gegenwart in ihren Meisterleistungen vor Augen führte, da hielt nichts von ihrer gewaltigen Überlegenheit Stand. Inzwischen war ein Karton nach dem andern aus der Werkstatt des Meisters hervorgegangen: dazu kam 1856 der in Deckfarben ausgeführte Entwurf der „Erwartung des Weltgerichts", welchen der König für die Altarnische des neuen Domes bestellt hatte; wiederholt nahm Cornelius einen längeren Aufenthalt in Rom, um in steter Berührung mit den Werken Raffaels und Michelangelo's das Werk zu vollenden. Als er am 6. März 1867 aus dem Leben geschieden war, stellte man den letzten, wenige Monate vor seinem Tode vollendeten Karton für das Mittelbild an der Südwand des Camposanto, die Predigt der vom Geist beseelten Apostel am Pfingstfeste, zu Häupten des Sarges auf. Einer so ungeteilten Bewunderung sich die Camposanto-Kartons auch zu erfreuen hatten: zur Ausführung sind sie bekanntlich nie gekommen. Wir können jetzt wenigstens darüber froh sein, daß für die lange von Staub und Moder bedrohten Werke des größten deutschen Malers der Neuzeit in den Sälen der Nationalgalerie ein würdiges Asyl geschaffen worden ist.

Es war ein ruhmvolles, aber auch ein an Entsagungen und Kämpfen reiches Dasein, dessen Umrisse wir uns vergegenwärtigt haben. Und wenn ich nun daran gehe, auch von dem künstlerischen Wesen des Mannes, insoweit sich dasselbe nicht schon unmittelbar aus dem Gange seines Lebens uns ergeben hat, noch ein zusammenfassendes Bild zu entwerfen: so springt der heldenhafte und kampfesfrohe Geist daraus vor allem lebhaft in die Augen. Cornelius ist der Sohn des Revolutionszeitalters und der Befreiungskriege, das verkörperte Prinzip der neugermanischen Kunst, ihr eiserner Sturmbock, der die Mauern und Zinnen des Zopftumes mit gewaltigem Ansturm zerbrach. Seine Gestalten knüpfen nicht, wie z. B. die Genelli's, in erster Linie an Selbsterlebtes an; sie sind vielmehr der Ausdruck jener elementaren Mächte des Denkens und Wollens, durch welche sich unsere Nation seit Kant und Lessing, erst geistig, dann politisch, den ihr gebührenden Platz unter den Völkern zurückerobert hat.

Das also giebt ihm seine eigentümliche und hervorragende Stellung in der Geschichte der nationalen Wiedergeburt des deutschen Volkes. Es bezeichnet aber zugleich auch sein Verhältnis zu den großen Meistern der Renaissance, mit denen man ihn, in erklärlichem patriotischen Selbstgefühl, oft hat zusammenstellen wollen. Kein Moderner hat der Kunst des Cinquecento und vornehmlich dem Raffael ein so langdauerndes und eindringendes Studium gewidmet, wie Cornelius. Ein Nachahmer kann er deshalb gewiß nicht genannt werden. Aber er hat seine Kunst auf diese Weise von der gefährlichen Nähe der Reflexion fern zu halten und ihr jene nachdrückliche Lebensfülle zu bewahren gewußt, welche, als der unmittelbare Ausdruck der bildlichen Phantasie, den beneidenswerten Vorzug der Alten ausmacht: „Ich erkenne nichts als Kunstwerk an, wenn ihm Lebendigkeit fehlt," so lautet einer der beachtenswertesten Aussprüche des Cornelius. In diesem Punkte unterscheidet er sich scharf von den modernen sogenannten Ideenmalern, welche das Gerüst ihrer philosophischen oder kulturgeschichtlichen Spekulation mit dem sinnenfälligen Schein einer maskenhaften Schönheit umhüllen, am schärfsten von Wilh. v. Kaulbach, dessen bestechende, aber innerlich kalte, kalligraphische Manier Cornelius wie einen förmlichen Abfall von der Wahrheit mit Recht perhorrescirte. Bei aller Strenge glühend, wie er die Kunst Dürers fand, so sollte auch seine eigene sein.

In einem Punkte freilich gehen Cornelius und Raffael weit auseinander: in ihrer Stellung zum Altertum. Von jener naiven Begeisterung für dasselbe, welche einen so

hervorstechenden Zug in dem Wesen der Renaissancekunst überhaupt, besonders in der Kunst des Raffael ausmacht, von jenem Behagen, mit welchem dieser vornehmlich in den Farnesina-Fresken, unter den Göttern des Olymps wie unter Seinesgleichen verkehrt, finden wir in den Darstellungen des Cornelius keine Spur. Dafür sind die Glyptothekbilder, deren wir in diesem Zusammenhange nun noch einmal gedenken müssen, die

sprechendsten Belege. Diese Fresken schildern bekanntlich in drei Räumen die Götter- und Heroenwelt der Hellenen: die kleinere, mittlere Halle, mit dem südwärtigen Eingang, ist dem Prometheus und Epimetheus angewiesen, der links davon liegende Saal den Göttern, der rechts liegende den Heroen, und zwar speziell dem troianischen Sagenkreis. Als Bildflächen hatte der Meister — von der Eingangshalle abgesehen — die Kreuzgewölbe der beiden Säle und die drei halbkreisförmigen oberen Wandflächen derselben (Lünetten) zur Verfügung; die vierte Seite enthält das Fenster. Cornelius hat den ar-

gegebenen Raum in klassischer Weise zu benutzen verstanden und in bezug auf Strenge der Gliederung und ideellen Zusammenhang des Ganzen hier ein unübertroffenes Muster aufgestellt.

Im Göttersaal ordnete er die Deckenbilder nach den vier Elementen des Naturreichs (Erde, Wasser, Feuer, Luft), auf die vier Felder des Kreuzgewölbes verteilt. Von dem Liebesgott, als der kosmischen Urgottheit, welche im Scheitel des Gewölbes dargestellt ist, entwickeln sich die Darstellungen, mit Allegorien der Jahreszeiten und Versinnlichungen der dunkeln Mächte des Naturlebens beginnend, in poetischer Stufenfolge zu den Götterbildern des Olymps herab, so daß z. B. dem Reiche des Feuers die Allegorie des Sommers, Phöbos auf dem Sonnenwagen und andre dem apollinischen Kreise angehörige Gestalten entsprechen und in der darunter befindlichen Lünette die himmlischen Götter um den Doppelthron des Zeus und der Hera versammelt sind; während andrerseits zu dem Reiche der Erde die Allegorie des Winters, die Nacht mit Schlaf und Tod in den Armen, Hekate und die Parzen, endlich in der dazu gehörigen Lünette die Götter der Unterwelt gehören. Es ist für die Deutungsweise des Cornelius bezeichnend, daß auf keinem der übrigen Bilder sich die typenschaffende Kraft seines Genius so mächtig erweist, wie auf dem Gemälde der Unterwelt, in welchem die erhabene Poesie eines Aischylos wieder erweckt erscheint. Ergreifenderes als dieser Pluto, der mit finster abweisender Miene dem Gesange des Orpheus zuhört, während Proserpina's Herz schon erweicht ist, und Eurydike, neben dem Throne lauschend, froh der baldigen Erlösung entgegenschaut, Gewaltigeres als die Gruppe der drei Höllenrichter links und das im Vordergrunde hingekauerte greise Geschlecht der Eumeniden, die, durch das Spiel des Orpheus aufgeschreckt, ihr schlangenumringeltes Haupt erheben, — ist niemals in der modernen Kunst, ja selbst in der des Cinquecento nicht aus dem Geiste des Altertums geboren worden.

Auch im Heroensaal, dessen Bilderfolge einer ähnlichen Gliederung des Raumes sich anpaßt, ist diejenige Komposition die gelungenste, die der tragischen Grundstimmung des Künstlers am entsprechendsten war: der Untergang Troja's. Fr. Vischer („Der Krieg und die Künste," S. 26) nennt sie „wohl das Großartigste, was der ernste, hohe Geist des Meisters geschaffen hat". Grausig schön ist darin vornehmlich der Gegensatz der über die Größe ihres Unglücks erstarrten Hekuba und des zu Tode getroffenen greisen Priamos gegen die schlanke Siegergestalt des Neoptolemos, der im Begriff steht, den kleinen Astyanax, den er am Schopf und Bein gepackt hält, in wilder Blutgier über die Mauer des brennenden Troja zu schleudern. Vor Gestalten wie dieser Neoptolemos und vor den Helden auf dem Bilde des Kampfs um die Leiche des Patroklos erkennen wir zugleich, wie treffend der eben citirte Autor Cornelius einen „Recken in der Kunst" genannt hat. Die homerischen Gestalten erscheinen bei ihm ins Nibelungenhafte gesteigert. Auch als Interpret der hellenischen Sagenpoesie ist er ein Deutscher, ist er vor allem er selbst geblieben.

Es wäre leicht, für die Selbständigkeit seines persönlichen Stils die mitwirkenden Ursachen in der Art seines Studiums aufzudecken. Darüber enthält Försters Gedenkbuch ebenfalls wertvolle Aufschlüsse. Unablässiges Studium der Natur, in haarscharfem, sorgsam durchgearbeitetem Umriß: das war sein Hauptgrundsatz. Abschreiben der Meister, ja selbst Skizziren war verpönt. Von innen heraus, durch die Anschauung, durch Aneignung des von selbst Haftenden sollten die Alten studirt werden, wie er sie studirte: so lauteten die Forderungen seiner Kunstlehre.

Wie wir ihn auch betrachten mögen: in der ungeheuren Wucht und Fülle seiner Gestaltungskraft, in seinem geraden, durch Ruhm wie durch Mißgeschick [illegible] Wandel, in der schlichten und gesunden Art seiner Lehre, in seiner edlen, [illegible] energischen und doch mild und weich empfindenden Menschlichkeit: immer erscheint er uns als derselbe, als ein ganzer Mann, ein Stolz und Vorbild unseres Volkes.

Freilich hat er keine derartige Reife der Kunst herbeigeführt, wie sie die Zeiten eines Julius und Leo gesehen. Aber wo waren dazu die Voraussetzungen, wo dazu der Boden und die Umgebungen gewesen? Er ist kein Vollender, sondern ein Begründer. Und wer den Gang der Entwicklung des deutschen Volkes ruhig ins Auge faßt, wer den gewaltigen Umschwung in seiner Weltstellung, den hohen Flug seiner Wissenschaft, die fortschreitende Rührigkeit seiner Industrie, seiner Handelsmacht sich vergegenwärtigt, wer mit uns an die ungebrochene Jugendfrische des germanischen Geistes glaubt — wie sollte der wohl einen Augenblick daran zweifeln, daß auch die deutsche Kunst, die edelste Blüte unseres Volkstums, welche gegenwärtig mehr als je vom nationalen Leben erfüllt und dem Studium der Natur ergeben ist, den Sommersanfang ihrer modernen Entwicklung dereinst wird feiern können! — Ihr sturmgeborener Frühlingsgenius war Cornelius.

[illegible] des Winters mit Cupido und [illegible]

[illegible]

Die Sammlungen des Berliner Kunstgewerbe-Museums.

Mit Illustrationen.

(Fortsetzung.)

Als im Beginne des 16. Jahrhunderts die Formen der italienischen Renaissance über die Alpen nach Deutschland kamen, fanden sie zwar schnell aber nur bedingt Eingang. Das war nicht Fleisch von unserem Fleisch: man verstand das antike Gebälk, die Säulen, Pilaster, überhaupt die antiken Architekturformen in ihrer konstruktiven Bedeutung nicht. Daher entlehnte man den neuen „welschen" Formen zunächst nur ornamentale Motive für die Füllungen, welche man in das gotische Formengerüst einfügte. So entstanden namentlich am Niederrhein jene überaus reizvollen Möbel, deren das Berliner Museum als kostbaren Besitz eine ganze Anzahl enthält. Das bekannteste ist wohl der sog. Essinghsche Schrank, einer der schönsten erhaltenen Schränke dieser Gattung, der unter Fig. 4 abgebildet ist, bezeichnet M 1548. Mit den allmählich immer mehr überhand nehmenden Formen der Renaissance verliert sich auch der strenge Aufbau: die spielende Verwendung der antiken Bauglieder läßt die Möbel überaus reich erscheinen. Als vorzügliches Beispiel dieser Periode, welche mit gutem Aufbau ein fast überreiches Ornament glücklich zu verbinden weiß, mag die kleine Hausorgel dienen, deren Abbildung unserer Heliogravüre (s. Heft 1) zeigt, während Details des durchbrochenen Deckels unter Fig. 5 und eine Füllung der Seitenwände unter Fig. 6 gegeben sind. Die nahe Verwandtschaft des Ornaments sowie der Technik mit den Thüren des Rathauses von Oudenarde lassen auf flandrische Herkunft um 1530 schließen.[1])

Die Barockzeit endlich geht überhaupt darauf aus, durch Pracht und Reichtum auch bei den Möbeln eine künstlerische Wirkung zu erzielen. Dieses Bestreben zeigt sich gleichmäßig in allen Kulturländern, doch wahrt sich noch jedes gewisse Eigentümlichkeiten.

In Italien finden wir als ein besonders charakteristisches Möbel die Truhen; sie sind die einzigen dort benutzten Aufbewahrungsmöbel. Anfangs von einfachster Form zeigen sie Verzierungen in aufgelegter, vergoldeter Stuckmasse, die allmählich immer zierlicher und reicher wird, während der Kasten eine tektonische Durchbildung erhält. Die Truhen der Vornehmen, namentlich die Brauttruhen, wurden bald durchweg in Holzschnitzerei hergestellt, oft mit Aufbietung der höchsten künstlerischen Kräfte. In der Berliner Sammlung ist nur der Typus der bemalten Truhen der Frührenaissance, deren

1) Die Orgel ist öfter abgebildet, doch stets mit den später hinzugefügten, entstellenden Ergänzungen, welche jetzt entfernt sind. Nicht zugehörig ist auch die krönende Figur. Der Orgel wurde, wie damals üblich, der Wind vermittelst eines Handblasebalges — die vielen reich verzierten Blasebälge dienten wohl zum Teil gerade diesem Zweck — zugeführt: die alten Orgeln haben keine Untersätze mit Blasebälgen. Der Teppich, auf dem die Orgel steht, zeigt Motive eines großen persischen Teppichs des 16. Jahrhunderts; die Hinterwand wird durch eine italienische Ledertapete vom Ausgang des 15. Jahrhunderts abgeschlossen. Beide Stücke im Besitz des Museums.

HAUSORGEL

Flandrische Arbeit um 1530, im Kunstgewerbe-Museum zu Berlin

das South Kensington Museum eine so reiche Kollektion besitzt, nur schwach vertreten; dafür sind die Truhen mit Stuckornament, sowie die geschnitzten Truhen resp. Truhenbretter überreich vorhanden. Zu den bekannten Al[illegible]biden- und Neptuns-Truhen ist in neuerer Zeit eine Truhe aus Palazzo Strozzi gekommen, mit gemalter Füllung und Kinderfiguren [illegible] im Stil des Donatello: eine der vollendetsten Arbeiten italienischer Kunst. In gleicher Weise wie bei den Truhen dient das vergoldete Stuckornament auch an anderen Geräten als Surrogat für Schnitzerei, so an Bilderrahmen, Kassetten, ja auch an größeren Möbeln. Eine kürzlich erworbene Bank mit hoher Rückwand und mit ausladendem Gesims aus der Synagoge zu Siena um 1500 ist in dieser Technik verziert. Von der reichen Sammlung der Renaissance-Holzarbeiten enthält das Werk von Julius Lessing[1] zahlreiche Stücke, von einer Anzahl anderer Objekte und Photographien erschienen. Wir geben unter Fig. 7 einen vor kurzem erworbenen geschnitzten Bilderrahmen, von höchster Feinheit der Arbeit und Schönheit des Ornaments. Selbst auf die einzelnen Gruppen, viel weniger noch auf die einzelnen Stücke der Möbelabteilung des Museums einzugehen ist hier möglich; die mannigfachen kleineren Arbeiten in Holz, die Rahmen für Medaillen, Füllungen aller Art, in Holz geschnitzte Löffel und Geräte, sind meist in zahlreichen Stücken vorhanden. Als ganz hervorragend mag hier angeführt sein der berühmte Bandwirkerrahmen mit den Bildnissen Kaiser Karls V. und Ferdinands I., vollendete Nürnberger Arbeit um 1550, die zahlreichen Modelle für Goldschmiede in Buchsbaumholz, darunter wahrscheinlich eine Modellfigur von Wenzel Jamnitzer, und die gemalte Schweizer Tischplatte von 1530 (zuletzt von G. Kinkel behandelt).

Den italienischen geschnitzten Möbeln reihen sich Arbeiten in dem heute sog. „Certosamosaik", Elfenbeinmosaik in kleinen geometrischen Mustern in Holz eingelegt, eine Technik, welche in Venedig orientalischen, in Spanien maurischen Einfluß in den Ornamenten zeigt. Aus Spanien besitzt das Museum ferner ein vorzügliches

Fig. 5. [illegible]

1) Lessing: Die Holzschnitzereien des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts im Kunstgewerbe-Museum zu Berlin. — 48 Tafeln mit Text. — Berlin 1881.

Kabinet der dort eigentümlichen Form: ein rechteckiger Kasten auf hohem Fuß, die Vorderwand nieder, der Deckel hochzuklappen; letzterer zeigt im Innern ebenso wie die Vorderseiten der Schubkästen in tektonischer Gliederung durchbrochen gearbeitete Reliefs in Buchsbaumholz, farbig unterlegt. Die französischen Möbel des 16. Jahrhunderts sind nur durch ein allerdings sehr gutes Schränkchen im Stil Franz I. von bester Arbeit vertreten.

Den deutschen Intarsia-Möbeln des 16. u. 17. Jahrhunderts ist ein ganzer Saal gewidmet; die italienischen Arbeiten gleicher Technik sind weniger zahlreich. Die deutschen Arbeiten, vornehmlich aus der Schweiz und Tirol, zeigen eine sinnreiche Benutzung der ausgesägten Ornamente und derjenigen Stücke, aus denen erstere ausgesägt sind. Die mannigfachen Effekte, welche mit dieser Verzierungsweise zu erzielen sind, treten besonders an den Tiroler Truhen hervor; die höchste Feinheit und Zierlichkeit in den Ornamenten erreicht ein Kabinet aus Wismar.

Abb. 16. [illegible]

Im 17. Jahrhundert ragen unter den Möbeln besonders die Arbeiten der Niederlande hervor; sie zeigen einen einfachen, gemessenen Aufbau, der Technik entsprechend ornamentirt, die Flächen durch Einsetzen andersfarbiger Hölzer belebt. Die schweren, gediegenen Formen sind für den wohlhabenden Bürger der freien Niederlande auch hier charakteristisch. Die Einrichtung der holländischen Wohnungen lernen wir aus den holländischen Bildern zur Genüge kennen; vor allem aber zeigt uns das fast intakt erhaltene Haus der alten Druckerfamilie Plantin-Moretus zu Antwerpen, daß man sich mit wenig Mobiliar in den Zimmern zu begnügen pflegte und höchstens ein besonders reich verziertes Stück, gewöhnlich ein Kabinet, als pièce de résistance im Zimmer aufzustellen pflegte. In einem Zimmer steht das Spinett; das Museum besitzt u. a. ein solches von der Hand des berühmten Hans Ruckers vom Jahre 1594. Die massigen Formen der holländischen Möbel arten allmählich in mächtige Verhältnisse aus, in denen uns die Stücke des 17. und 18. Jahrhunderts entgegentreten. Schon im 16. Jahrhundert beginnt man in Süddeutschland Schränke von ungeheuren Dimensionen anzufertigen, die aber nicht im Zimmer, sondern im Flur, auf der „Diele“, ihren Platz finden. Später treffen wir diese Ungetüme überall, vor allem in Niederdeutschland: an der Nord- und Ostsee. Die süddeutschen Schränke haben durchweg eine reichere Gliederung der zur Entfaltung von Ornament besonders geeigneten großen Vorderseite, während die niederdeutschen Schränke einfache große Verhältnisse mit sparsamer Verwendung ornamentaler Zuthaten aufweisen. Die Berliner Sammlung giebt von diesen verschiedenen Typen ein nahezu vollständiges Bild.

Das 17. Jahrhundert bildete, begünstigt durch die Einführung der naturalistischen Blume in das Ornament, die Intarsia weiter aus; eine besondere Art derselben ist die Reliefintarsia, gewöhnlich Reliefmosaik genannt, soviel bekannt nur in Eger von zwei Männern (wohl auch Schülern) geübt: Adam Eck und Johann Georg Fischer. Die über

[illegible] Sammlung [illegible] Arbeiten [illegible] giebt ein [illegible] Bild [illegible] und ihrer [illegible] Sammlung von [illegible] tafeln, Brettspielen und ähnlichen Dingen [illegible] ben, wie denn überhaupt der kunstvollen Ausbildung der Spiele aller Art seit dem Mittelalter eine besondere Sorgfalt gewidmet wurde, die ihren Höhepunkt im Beginn des 17. Jahrhunderts erreichte. Die Berliner Sammlung besitzt im Pommerschen Kunstschrank, [illegible], ein ganzes Museum von Spielen aller Art. [illegible] noch eine nicht unbedeutende Anzahl einzelner Stücke, darunter Arbeiten von höchster Vollendung, so das [illegible] Spielbrett aus Ebenholz mit gravierten Silbereinlagen von Paul [illegible] aus Augsburg, Anfang des 17. Jahrhunderts. Das 17. Jahrhundert ist dann so recht eigentlich die Zeit der Kabinette und Kassetten, deren Formen und Ausstattung überaus mannigfaltig ist; von den einfachen holzgeschnitzten Kästchen und den [illegible] Schränkchen bis zur silbernen Kassette eines Wenzel Jamnitzer und dem Pommerschen Kunstschrank sind Arbeiten in allen Formen, Größen und Herstellungsarten in der Berliner Sammlung vorhanden. [illegible] in das 17. Jahrhundert in seiner Bedeutung für Wohnungsausstattung noch lange nicht im vollen Umfange gewürdigt [illegible] Gotik und Renaissance [illegible] das Gute anderer Zeiten gar nicht zu Worte kommen, und doch ist die Wohnung des 17. Jahrhunderts weit brauchbarer [illegible] als die des sechzehnten. Schon oben ist des Museums Plantin-Moretus in Antwerpen als Mustereinrichtung gedacht. Das Berliner Museum besitzt [illegible] Puppenhaus des 17. Jahrhunderts, das [illegible] volle [illegible] Hauseinrichtung jener Zeit vom Keller bis zum Boden, [illegible] Benutzung [illegible].

Die Möbel [illegible] des 18. Jahrhunderts sind in der Sammlung noch nicht in dem Umfange vertreten, wie es nötig

[illegible]

ware: die reichen französischen Möbel mit den köstlichen Bronzebeschlägen, die wir im Louvre und den königl. Schlössern Potsdams in so reicher Fülle bewundern, fehlen gänzlich. Einige Boule Uhren mit Postamenten von ausgezeichneter Qualität, ein geschnitzter Spiegelschrank vom Beginn des 18. Jahrhunderts: das ist alles, was an französischen Möbeln vorhanden. Einige italienische Arbeiten, namentlich ein äußerst zierlicher Rococotisch, und ein Pfeilertisch im Stil Régence[1], ferner Möbel und Füllungen von Schlüter aus dem königl. Schloß zu Berlin, endlich eine Anzahl deutscher Rococomöbel, darunter ein prächtiger Schrank mit durchbrochenen Messingfüllungen um 1720, müssen genügen, um vorläufig ein Bild des gerade für Ausbildung des Mobiliars und durch höchste Vollendung der Technik wichtigen Jahrhunderts zu geben.

A. Pabst.

(Fortsetzung folgt.)

Die internationale Kunstausstellung in München.

Mit Illustrationen.

II.

Die Plastik: Frankreich, Italien, Spanien und Österreich.

Seit der Weltausstellung des Jahres 1878 hat die Plastik auf allen Ausstellungen internationalen Charakters eine sehr untergeordnete Rolle gespielt. Diese bedauerliche Thatsache erklärt sich natürlich nur aus rein äußeren Gründen. Die Transportschwierigkeiten, welche den Werken der plastischen Kunst entgegenstehen, die Gefahren, welche ihnen auf dem Transporte drohen, halten ihre Urheber von fremden Ausstellungen zurück. Auch mag die unangenehme Erfahrung, welche die Italiener im Jahre 1878 in Paris gemacht haben, indem sie ihre unverkauft gebliebenen Marmorfiguren um jeden Preis losschlugen und so eine allgemeine Baisse in dieser Ware herbeiführten, immer noch ihre Rückwirkung üben. Die Italiener, deren Plastik noch am reichsten und stärksten vertreten ist, hatten sich wenigstens fast nur auf leicht transportable Werke der Kleinkunst, auf Terrakotten und Bronzen beschränkt, die jedoch immerhin eine richtige Vorstellung von den derzeitigen Bestrebungen der Italiener auf diesem Gebiete geben. Dagegen fand sich in der französischen Abteilung kaum ein Dutzend plastischer Werke vor, welche der Zufall zusammengewürfelt hatte. Wer einmal einen Blick in den Garten des Industriepalastes zur Zeit der Pariser Frühjahrsausstellung geworfen hat, der weiß, wie lächerlich klein diese Zahl im Verhältnis zu der riesigen Produktion der französischen Bildhauer ist. Und gerade in der Plastik ist die Führerrolle, welche der französischen Kunst vindizirt zu werden pflegt, noch am wenigsten bestritten. Das hat auch die Münchener Jury anerkannt, indem sie die erste Medaille für Plastik dem Franzosen Jean Marie Antoine Idrac für das Gipsmodell seiner Salammbo (aus dem Salon von 1881) gab. Die Tochter Hamilkars, die Heldin des gleichnamigen Romans von Gustave Flaubert, ist in dem Momente dargestellt, wie sie, im Begriffe sich zum Gange in das Zelt des aufrührerischen, der Hauptstadt Karthago den Untergang drohenden Söldnerführers zu schmücken, die letzte Hülle ihres Körpers hat fallen lassen. (S. d. Abbild.) Da hat sich die Riesenschlange des Orakels, dessen Priesterin sie ist, an ihr emporgeringelt, um sie zu liebkosen. Die Schilderung des Dichters ist von einer wilden, sinnlichen Glut, von einem unheimlichen Feuer der Leidenschaft erfüllt, und diesen, übrigens das ganze seltsame Buch durchdringenden Geist, dieses fremdartige, abstoßende Gemisch von Wollust und Grauen zum Ausdruck zu bringen, hat der Künstler mit nicht geringer Virtuosität versucht. Sowohl durch den Typus des Kopfes, wie durch die ge-

---

1) Wird in einem späteren Heft in Heliogravüre gegeben werden.

schmeidigen Glieder, die weiche, elastische Behandlung des Körpers [illegible] die Phönizierin treffend charakterisirt. Diese Vorzüge [illegible] in der Ausführung in Marmor stärker hervorzuheben haben, als es das Gipsmodell vermocht hat. Neben diesem Werk [illegible] nur noch zwei energisch und lebendig aufgefaßte Porträtbüsten von [illegible] Aubers von Delaplanche auf der Höhe der französischen Kunst. [illegible] Grabe, eine anatomische Studie in einer Kombination von Marmor und Bronze, [illegible] des Moses, welche das Kind aussetzen will, von Truphème, und eine Pietà von Sanson waren nur respektable Durchschnittsleistungen. Alfred Lansons aus dem diesjährigen Salon bereits bekannte Gruppe „Mutterschmerz" litt durch den unklaren Ausdruck des zu Grunde liegenden Gedankens. Ist das Kind auf dem Schoße der Dame tot oder nur krank? Abgesehen von dieser Unklarheit, welche allerdings bei einem Werke der Plastik zu den Kardinalfehlern gehört, fesselte das Werk durch die feine, vornehme Charakteristik und durch die maßvoll realistische Durchbildung des stofflichen Details.

Bei einer so schwachen Vertretung der französischen Plastik hatten die Italiener ein leichteres Spiel. Sie hätten dasselbe vielleicht aber auch gewonnen, wenn die Franzosen mit dem schweren Geschütz ihrer mythologischen, allegorischen und monumentalen Plastik aufgezogen wären. Denn die außerordentlich regsamen Südländer haben sich inzwischen ein anderes Gebiet erobert, nachdem sie ein Jahrzehnt hindurch die Welt durch ihre raffinirte Marmortechnik verblüfft und dieselbe mit ihren nackten und bekleideten Frauen- und Kindergestalten überschwemmt hatten. Wie in ihrer gesamten Kunst völlig unabhängig von der klassischen Tradition ihrer Heimat, haben sie ihren angeborenen Scharfblick für das Charakteristische der äußeren Erscheinung, ihre Vorliebe für bewegte Situationen und für ein leidenschaftliches Geberdenspiel, ohne sich sonderlich um die strengen Gesetze des plastischen Stils zu kümmern, auf die Bronze- und Thonbildnerei übertragen. Die Antike mit ihrer vornehmen Ruhe und ihrem rhythmischen Linienspiel, in welchem Ruhe und Bewegung zu einem harmonischen Gleichgewicht gebracht werden, existirt für sie nicht, und auch mit der Renaissance haben sie keine besonders enge Verwandtschaft an[illegible]. Ein [illegible] und edles Pathos liegt nicht in ihrem Bereich. Höchstens daß ihr Streben nach vollkommener Naturwahrheit mit den Zielen der Porträtbildner des Quattrocento zusammentrifft. Aber im Einzelnen sind diese Zeugnisse eines großen, monumentalen Sinnes nicht mit den niedlichen Figürchen der modernen Künstler zu vergleichen, wenn auch diese im Kleinen dieselbe minutiöse Sorgfalt in der Nachbildung aller Details des [illegible] und des [illegible] bewahren, wie jene im Großen. Die Modernen halten sich in den Grenzen des [illegible] und [illegible] in

der Bearbeitung des Marmors durch alle nur möglichen Raffinements den Schein des Lebens hervorzurufen versuchten, so wenden sie jetzt dasselbe Prinzip auf Thon und Bronze an, wobei sie gelegentlich wohl auch den Charakter des Materials so wenig respektiren, daß die Terrakotten den Eindruck von fein ciselirter Bronze machen und, um die Täuschung zu vollenden, gold-, silber- oder kupferfarben bronzirt werden. Der Naturalismus ist den Italienern so tief in Fleisch und Blut übergegangen, daß er alle Stil- und Schulbegriffe aus ihrem Gedächtnis vertrieben hat. An ihren Galerien gehen sie vorüber, ohne sich Gewissensbisse zu machen, und öffnen nur die Augen für ihre Umgebung, vielleicht, weil sie wissen, daß sie es doch nicht besser machen können als ihre großen Ahnen. Was diese aber nicht kannten, die heitere, bunte, krause und farbenfrohe Gegenwart, das unter dem Einfluß der modernen Kultur ganz anders gestaltete, seiner Fesseln entledigte Volksleben, das suchen sie mit voller Inbrunst zu erfassen und so wiederzugeben, wie es ihren Augen erscheint. Es fällt dabei dem Venezianer nicht ein, in der tiefen, klangvollen Tonart Tizians oder Carpaccio's zu malen, noch dem Römer, die große Formensprache eines Raffael nachzustammeln. Wie das bunte Volksleben auf der Riva oder auf den großen Plätzen Roms schrill durcheinander lärmt, so malen es auch die modernen Italiener. Die blendenden Sonnenstrahlen dulden kein Clair obscur, sie begünstigen kein harmonisches Zusammenstimmen der Töne, sondern sie isoliren die Lokalfarben in greller Schärfe, sie heben die Persönlichkeit in bestimmten Umrissen aus der Umgebung hervor. Der Künstler wird also schon durch die Natur auf die plastische Form hingewiesen. Er kann sie aus dem Zusammenhang lösen, ohne etwas abzustreichen oder hinzuzuthun, und da der Ranzen des Thonbildners nicht mit klassischer Gelehrsamkeit vollgepackt ist, so wägt er die plastischen und die malerischen Elemente nicht lange gegen einander ab, sondern bildet nach, was sich seinem Auge bietet. Die Kunst wäre demnach wieder zu ihrer ersten Entwicklungsstufe zurückgekehrt, welche der Nachahmungstrieb repräsentirt. Aber dieser Nachahmungstrieb ist nicht mehr instinktmäßig, sondern das Auge ist allmählich so geschärft worden, daß die Hand des nachbildenden Künstlers der schaffenden Natur immer näher kommt. Unter solchen Gesichtspunkten wird man die Bronzen und Terrakotten der Italiener nicht als bloße Spielereien zu betrachten haben, sondern als die Äußerungen eines kräftigen, schöpferischen Naturalismus, dessen Gesundheit nicht zum wenigsten durch die nationale Basis verbürgt wird.

[illegible]

Die Historienmalerei und die monumentale Plastik sind den modernen Italienern fern liegende Gebiete. Ihre Genremalerei und ihre Genreplastik hat sich aber innerhalb ihrer lokalen Verhältnisse und nationalen Bedingungen zu einer hohen und fast durchweg erfreulichen Blüte ent-

wickelt. Zudem waren sie sich in der Technik [illegible] manziert und für die [illegible] nichts Fremdes mehr anhaftet.

Auf italienischen Kunstausstellungen hat man in den letzten [illegible] der Bronze und Terrakotta in [illegible] Die [illegible]

von 1882 enthielt wenigstens einige charakteristische Proben, welche [illegible] Weg nach München gefunden haben: Emilio Marsili's Bronzefigur des [illegible] „[illegible] Besuch", welcher seitdem populär geworden ist, und [illegible]. Felici's Bronzegruppe aus Pompeji und Bellazzi's [illegible]. Eine umfassende Übersicht über dieses Gebiet italienischen Kunstgewerbes hat [illegible] in München erhalten, wo d'Orsi, Biondi, Bottinelli, Bellazzi, Marsili, Felici, Barbella, Alfano in Bronzen, Scaranzo [illegible] und [illegible] in Terrakotten mit einander gewetteifert haben. Bellazzi's „Magnitta" [illegible] mit ihrem Mädchen, welche beim Holzlesen vom Ungewitter überrascht worden [illegible]

Sturmwind ihre vom Regen durchnäßten Gewänder peitscht, ist eine Bronzegruppe von erstaunlicher Lebensfülle, bei welcher selbst der etwas roh gehaltene Guß zur Verstärkung des charakteristischen Moments beiträgt. Biondi's Orientalin auf einem Kamele (s. die Abbildung) nähert sich in der zierlichen Durchbildung der krausen Details schon der Goldschmiedearbeit, und d'Orsi's Fischerknabe (s. die Abbildung) ist eine glänzende Bravourleistung in bezug auf die feine Wiedergabe der Formen, die Natürlichkeit der Bewegung und den köstlichen Humor, welcher den kleinen, mit allerhand Geräten beladenen Burschen erfüllt. Daß diese Art subtilster Technik aber auch größern Aufgaben gerecht wird, beweist desselben Künstlers muschelsammelnder Knabe, eine lebensgroße Bronzefigur, welche vor sich einen flachen Korb mit Schaltieren trägt. Diese sowohl als auch das Weidengeflecht sind natürlich besonders gearbeitet und an der Figur befestigt worden. Aber die lebensvolle Tönung der Bronze und die sich auf alle Teile gleichmäßig erstreckende, naturalistische Durchführung lassen uns über diesen den Gesetzen der plastischen Einheit widersprechenden Notbehelf hinwegsehen. Luzi's prachtvoll energische, überlebensgroße Bronzebüste einer Trasteverinerin führt schon zur Plastik großen Stils hinüber, die aber keineswegs erfreulich vertreten war. In den Bronzebüsten eines Nubiers und einer Marettanerin von Tadolini (Rom) war durch verschiedene Färbung der Bronze und durch Zusatz von silbernem Schmuck ein hübscher Effekt erzielt worden; Calvi's Verbindungen von Marmor und Bronze kommen aber niemals über das Gesuchte und Affektirte hinaus, auch wenn die Technik die beiden im Grunde doch einander widerstrebenden Materialien noch so raffinirt zu behandeln versteht. Vollends ins Schrullenhafte und Geschmacklose schlagen die Bronze- und Marmorbüsten, welche an ihren unteren Teilen so behandelt sind, als wären sie die abgebrochenen Oberteile zertrümmerter Statuen. Das ist eine schlimme Ausartung des technischen Raffinements, welche uns deutlich beweist, daß wenigstens die italienische Marmorplastik nach einer kurzen Zeit der Blüte dem Verfalle entgegengeht. Von Ginotti war eine also verstümmelte Marmorbüste zu sehen, welche den nackten Oberkörper einer mit Stricken an einen Pfahl gebundenen Pariser Petroleuse mit wild verzerrtem, bestialischem Gesichtsausdruck darstellt. Bei einer Büste der Eifersucht von Cencetti in Rom konnte man den zerrissenen Zustand der untern Partie als charakterisirend für die Gemütsverfassung der von ihrer Leidenschaft verzehrten Donna nehmen. Das Non plus ultra, das sich in keiner Weise vernünftig erklären läßt, leistete aber die Büste einer Aspasia mit hart unter der Schulter abgebrochenen Oberarmen, an deren Rücken noch die Lehne des Sessels klebt, auf welchem sich der Bildhauer, Maccagnani in Rom, die zertrümmerte Figur sitzend gedacht hat. Einen reinen Genuß boten hinwiederum die Terrakottafiguren und Gruppen von Serrano, deren eine ein in die Plastik übersetztes Genrebild, eine Gesellschaft von Männern beim Moraspiel mit zuschauenden Mädchen, an Bäume gelehnt, vorführte.

Neben diesen originellen Leistungen der Kleinplastik traten die Marmorarbeiten alten Stils völlig zurück, und auch die spanischen Bildhauer, welche in ihrer Nachahmung der Italiener erst bei dieser Etappe angelangt sind, vermochten sich neben denselben nicht zu behaupten. Sie hatten überdies nur weniges ausgestellt: die kolossale, aber in der Haltung sehr gespreizte und in der Charakteristik nicht tief genug eingehende Gipsstatue des Velasquez, vermutlich für ein öffentliches Denkmal bestimmt, von Luigi Tasso in Barcelona, eine bronzene Springbrunnenstatue von Pereda, die schon erwähnte Harmonie und ein Kind mit einer Gans von Gandarias. Bedeutender, origineller und freier als diese Arbeiten war aber der „Unglücksfall" von Benlliure, ein Chorknabe, welcher sich am Weihrauchsfaß die Finger verbrannt hat, ein echt spanischer Typus, welcher auch in seiner naiven Auffassung und in seinem humoristischen Anstrich an die Sevillaner Straßenjungen Murillo's erinnerte.

Wir reihen hier die reizvolle Marmorgruppe „Nymphe und Satyrherme" des in Rom lebenden württembergischen Bildhauers J. Kopf an, welcher in der weichen Behandlung des Marmors wie die meisten seiner in Rom lebenden Landsleute unter dem Einflusse der italienischen Technik steht und auch in der Wahl gewagter Motive mit den Italienern zu wetteifern sucht (s. die Abbildung), der sich aber in seinen Porträtbüsten, deren eine, die Andreas Achenbachs, auf der Ausstellung zu sehen war, den strengen Stil des nordischen Realismus bewahrt hat.

Die plastische Abteilung Österreich-Ungarns hatte wenigstens in Kundmanns be-

kannten Relief für das Grabdenkmal der Kinder [illegible] lein zu mir kommen!" ein Meisterwerk ersten Ranges [illegible] interessante Befunde der Polychromie aufzuweisen. [illegible] nachzuahmen, ist freilich ein Unternehmen, welches [illegible] Surrogaten, nach Schein und Täuschung charakteristisch ist. [illegible] die Prämisse hinweggeziert hat, so muß man sagen, daß die Befunde Tilgners nicht unglücklich ausgefallen sind. Die eine dieser Arbeiten stellt einen Gladiator dar, welcher einen Gegner, einen Netzkämpfer, zu Boden geworfen hat. Der gelbliche Grundton ist durch Gold und Silber gehoben worden, während sich Tilgner bei der anderen Arbeit, einer kleinen weiblichen Figur im Empirekostüm, auf einen lichtgrünen Ton beschränkt hat. Ganz farbig und in ihrer Lebendigkeit an die Italiener heranreichend war dagegen die Statuette eines arabischen Wasserträgers von Arthur Strasser in Wien. Wenn wir noch die Büsten des österreichischen Kaiserpaars von Tilgner, die knieende Statue des Herzogs August von Sachsen-Coburg-Gotha desselben Künstlers, ein etwas unbeholfenes und sehr dekorativ behandeltes Werk, in welchem keine Spur von der sonstigen Lebendigkeit und naturalistischen Derbheit des Künstlers zu bemerken ist, Otto Königs poetische, phantasievolle, [illegible] glücklich komponierte Entwürfe für Brunnengruppen, ein paar Statuetten und Büsten von Kalmsteiner und die lebendige, zierlich durchgebildete Bronzestatuette eines lauschenden Pagen von E. v. Hofmann nennen, so haben wir alles irgendwie Beachtenswerte erschöpft. Es braucht nicht hervorgehoben zu werden, daß sich nach diesen Proben niemand eine richtige Vorstellung von der bildenden Plastik Wiens machen konnte. [illegible] instruktiven Wert der Münchener Ausstellung [illegible] um einer ungerechten Beurteilung Österreich-Ungarns vorzubeugen.

Adolf Rosenberg

[illegible]

Über einige Zeichnungen des Pinturicchio.

Mit Illustrationen.

[illegible]

Unter der Menge von urkundlichen Nachrichten zur Geschichte der Kunstbestrebungen am Hofe Sixtus' IV., zumal zur Geschichte der Architektur, welche Müntz in dem jüngsten Bande seiner vortrefflichen Sammlung bekannt gemacht hat, nehmen die Mitteilungen über die Sixtinische Kapelle nicht den letzten Platz ein. Weil die größten Maler der Renaissance die Wände dieses unscheinbaren bescheidenen Hauses schmücken sollten, nimmt es unser Interesse auch für seine Baugeschichte in weit höherem Grade in Anspruch als gar manche Kirchen der Zeit, die es an künstlerischer Bedeutung überragen. Wir verdanken Müntz den urkundlichen Nachweis, daß der Architekt nicht der von Vasari genannte Baccio Pontelli war, sondern Giovanni de' Dolci, als Hofarchitekt Pius' II. und Pauls II. aus Müntz' früheren Publikationen bekannt. Über jenen berühmten Kreis von Malern werden wir jedoch nicht durch neue Dokumente belehrt; und wir werden jeder Hoffnung auf künftige Erweiterung unserer Kenntnisse in dieser Richtung entsagen müssen, da etwa vorhandenes Material dem sorgfältigen Forscher gewiß nicht entgangen wäre. Wir bleiben auf stilkritische Untersuchungen allein angewiesen, welche freilich auch bei einem Überflusse an Urkunden nicht hätten vernachlässigt werden dürfen.

Durch Lermolieff-Morelli's epochemachende Untersuchungen über das Venezianische Skizzenbuch wurde Pinturicchio's Thätigkeit in der Sixtinischen Kapelle in den Mittelpunkt des wissenschaftlichen Interesse's gerückt.

Morelli hat aus Landschaft, Komposition und mancherlei Einzelheiten [1]) Pinturicchio als den Maler der Taufe Christi und der Reise Mosis, welche Perugino in Auftrag bekommen hatte, nachgewiesen, überdies die Studienblätter Pinturicchio's für mehrere Figuren in jenem

1) Man beachte auch den eigentümlichen Kopfputz der Frau, welche den Moses, der beschnitten wird, hält; er ist über dem Ohre in eine Art zierlichen Hörnchen gedreht. Dieselbe Form des Kopfputzes wird auf keinem Bilde des Perugino oder eines anderen Malers zu finden sein, wohl aber ist sie in Pinturichio's Fresken auf Araceli wiederholt.

Skizzenbuche der Akademie zu Venedig, [illegible] Dadurch erscheint nicht nur [illegible] Drittel seines Gehaltes [illegible] den Lohn eines Gesellen [illegible] der Wahrheit nicht geziemen [illegible] ich folgenden [illegible] für [illegible] Arbeiten von [illegible] dingte nach Beendigung der [illegible].

Pinturicchio konnte ja nicht herangezogen werden, wenn er sich nicht schon in Rom an einem größeren Werke erprobt gehabt hätte. Man zog damals in den römischen [illegible] für den Schmuck der Wohnräume religiöse Darstellungen vor, und so ist die Zeichnung im Louvre[1] mit der Taufe Christi der Entwurf für eines jener Wandgemälde. Diese Zeichnung, außer dem Täufer und Christus nur die rechts stehenden Zeichen enthaltend, liefert den schlagenden Beweis dafür, daß damals die umbrischen Meister noch nicht mit jener oft getadelten Gedankenarmut frühere Kompositionen mit geringer Veränderung wiederholten. Nur das allgemeine Schema der Komposition, das [illegible] und für eine [illegible] kindliche Auffassung auch kaum anders zu gestalten war, ist beibehalten: nämlich Christus und Johannem in die Mitte des Gemäldes zu stellen, die Zuschauer auf beiden Seiten zu gruppieren. Die [illegible] Komposition zeigt uns Pinturicchio in [illegible] Frische. Die Hauptfiguren sind vielleicht zu groß gestaltet, [illegible] unter dem heiligen Wasserstrahle zusammenschauernde Gestalt des Erlösers [illegible] den tiefen Ausdruck der Empfindung die tänzerartige Stellung ihrer Beine [illegible]. Wie [illegible] Johannes, als hagerer Jüngling mit eben sprossendem Barte, nur mit [illegible] kurzen [illegible] bekleidet, mit dem Oberkörper zurückliegt, und voll [illegible] Beachtung dem Heiland ins Gesicht sieht, [illegible] sich in jeder Gebärde seine Unterordnung [illegible], das ist ein nicht zu übersehender Fortschritt dem Sixtina-Bilde gegenüber, auf dem die würdige Johannesfigur im reichen wallenden Mantel, Christum auch an [illegible] überragend, [illegible] Sinn der Szene als [illegible] erschienen war. Auch die Gruppe der Zuschauer ist [illegible], individueller [illegible], schon mehr auf die Bernarduslegende in Araceli oder die späteren Bilder in Spello hinweisend.

Die dritte Figur vom Rande rechts, ein Mann mit [illegible] Barte, die Brauen zusammengezogen, die Arme verschränkt, nur durch eine Bewegung des Zeigefingers die Worte verstärkend, die er zu seinem [illegible] Nachbar spricht, führt uns auf das Venezianische Skizzenbuch zurück. Dort [illegible] sich das Detailstudium[2] zu diesem verlorenen Werke. (Leider durch eine Hand des vorigen Jahrhunderts, die auf verschiedenen Blättern des Skizzenbuches wiederkehrt, einmal durch die Zeichnung einer [illegible] ihre Zeit verratend, [illegible] verkratzt.) Diese Studie ist mit der Feder gezeichnet und mit kräftigen Strichen schraffirt, der besprochene Kompositionsentwurf des Louvre mit der Feder umrissen, sonst aber ausgetuscht und weiß gehöht. In den Mitteltönen wurde die gelbbraune Tinte mit Deckfarbe gemischt, was dergleichen Zeichnungen einen etwas [illegible], an die Miniaturen erinnernden Charakter giebt. Diese verschiedene Zeichenweise für Studien und größere Kompositionsentwürfe hat Pinturicchio, freilich nicht ausnahmslos, denn im Venezianischen Skizzenbuche und auch sonst finden sich in der deckenden Manier behandelte Studien, im allgemeinen jedoch bis in die Zeit der Siena-Fresken durchgeführt. Die Zeichnung in [illegible] der [illegible] in Siena ist eine für solche Deckfarbenmalerei vorbereitete Umrißzeichnung.

Das Venezianische Skizzenbuch gestattet uns einen Einblick in die unablässigen Studien Pinturicchio's während seiner ersten römischen Jahre.[3]) Nach den Philosophenporträts in

---

1) Braun, Nr. 297 als Perugino.

2) Photographirt von Perini in Venedig, Nr. 1[illegible], [illegible] Nr. [illegible].

3) In einer Anzeige von Robert Kahls Venezianischem Skizzenbuche [illegible] Repertoriums für Kunstwissenschaft habe ich über die [illegible] darin enthaltenen Kopien Pinturicchio's nach [illegible]

Urbino, nach Stichen Mantegna's, nach Zeichnungen Signorelli's und Antonio Pollajuolo's [1]) finden sich zum Teil sehr sorgfältige Kopien, selbst auf die Grotesken erstreckt sich sein Studium. Natürlich wurde die Antike nicht außer acht gelassen. Neben der bekannten Graziengruppe des Skizzenbuches [2]) findet sich in dem Appartamento Borgia auf der Marter des heiligen Sebastian [3]) die Benützung einer antiken Figur. Der in zahlreichen Repliken erhaltene bogenspannende Eros wurde für einen der Marterknechte verwendet. Ein merkwürdiges Zusammentreffen, daß fast um dieselbe Zeit, im Jahre 1494, Dürer eine Replik derselben Statue in sein Skizzenbuch einzeichnete. Die vielen Landschaften im Skizzenbuche hängen vielleicht mit den Landschaftsbildern, welche Pinturicchio für Innocenz VIII. ausführen mußte, zusammen. Gewährt das Skizzenbuch das größte Interesse, weil es die rasche Entwickelung des Meisters in einem verhältnismäßig kurzen Zeitraume veranschaulicht, — denn welcher Weg von Gebundenheit zu großer Freiheit ist von den noch etwas befangenen Studien für die Sixtina-Fresken zu den unvergleichlichen Gestalten schwebender Engel [4]), von denen sich einer, wohl ein Blatt, das sich schon vor der Erwerbung des Skizzenbuches für die venezianische Sammlung aus dessen Verbande gelöst hatte, im Berliner Kupferstichkabinete befindet [5]) — so zeigt uns eine Zeichnung der Albertina die Himmelfahrt Mariä [6]), die, gegenwärtig im Schaukasten, von Direktor Thausing ihrem wahren Urheber Pinturicchio zurückgegeben ist, nachdem sie bisher unter anderen Namen gewandert hatte, den Maler in einer früheren Periode, das heißt in einer Zeit, gerade bevor er mit der Anlegung des Skizzenbuches begonnen hatte.

In der Technik, ausgetuschter Federumriß mit Anwendung von deckendem Weiß, eine Vorgängerin der oben besprochenen Taufe im Louvre, erinnert sie in ihrer Formengebung unter allen Zeichnungen Pinturicchio's am meisten an Fiorenzo di Lorenzo. Die Figuren sind gedrungener, die Locken mehr drahtartig, die Ohren mehr zugespitzt, die Gesichter haben noch etwas von jener umbrischen Smorfia, welche Pinturicchio später vollkommen los wird. Die Engel haben noch schmalstirnige, etwas langgezogene, verdrossene Knabenköpfe, wie die Kleiderträger auf der Taufe Christi in der Sixtina, noch nicht jene lieblichen reiferen Gesichter voll innerer Heiterkeit aus Pinturicchio's späteren Arbeiten.

In einer Mandorla, aus zwei Reihen von Cherubsköpfen gebildet, wird die Madonna von zwei Engeln emporgetragen, zwei andere halten die Krone über ihrem Haupte. Sie selbst steht auf Wolkenstreifen, Haupt und Körper mit einem schweren, schön gefalteten Mantel verhüllt, die Hände zum Gebete gefaltet. Chöre von Engeln spielen neben der Mandorla auf Instrumenten, andere lauschen der Musik. Eine Anordnung von einem Reichtume, wie er uns auf keinem der vielen umbrischen Bilder mit gleichem oder ähnlichem Gegenstande wieder begegnet. Sonst, auf den reichsten Kompositionen dieser Art, z. B. Mariä Himmelfahrt von Perugino im Dome von Neapel, umspielen im ganzen zehn erwachsene Engel die schwebende Jungfrau, auf dem bekannten Bilde der Akademie in Florenz von Perugino acht, auf einem ausgedehnten Werke, wie dem Fresco Pinturicchio's mit Mariä Himmelfahrt in S. Maria del Popolo zu Rom sechs Engel, — man verzeihe dieses Rechenexempel, aber es

1) Sowohl Kahl in seiner eben angezogenen Arbeit, als ich in der erwähnten Anzeige haben eine interessante Mitteilung L. Courajods, L'Art, Vol XXI. 1880 II S. 161 ff., übersehen, in welcher die Originale Antonio Pollajuolo's für zwei Blätter des Skizzenbuches, Pass. 37 u. 38 in der Sammlung des Louvre, nachgewiesen und publizirt worden waren.

2) Auch eine Aufnahme des bekannten Flötenbläsers nach der Antike, jener Bronze, welche das Quattrocentro mit so großer Vorliebe nachgebildet hatte — mir sind vier Exemplare bekannt, drei im Bargello und eine in der Estensischen Sammlung in Modena — findet sich auf zwei Blättern des Skizzenbuches: Pass. 31, Perini 45; Pass. 76, Perini 13.

3) Abgebildet bei Pistolesi, Il Vaticano descritto. Vol. III. Tav. XXXV. darnach auf unserer Schlußvignette

4) Pass. 20, Perini 20.

5) Publizirt von Lippmann in den Handzeichnungen alter Meister des Berliner Kupferstichkabinetes. Inventar Nr. 126.

6) Braun 208 als Perugino.

erläutert die Sache — [illegible] topien gebildet.

Die Vermutung, ein leider [illegible] ragende Bestimmung dieses Entwurfes, wird durch die Anordnung der [illegible] Apostel der auffliegenden Jungfrau [illegible]. [illegible] Anlaß, die Apostel in zwei Gruppen zu scheiden, [illegible] bunden werden. Auf seiner Krönung Mariä in der Pinakothek des Vatikans [illegible] Stelle der heilige Franziskus, auf dem [illegible] unserer Zeichnung der ungläubige Apostel Thomas. [illegible] Cingulum, das ihm die Madonna der Legende nach herabgeworfen hatte. [illegible] der Apostel links kniet im [illegible] Stellung zur Madonna [illegible]. [illegible] mit dem [illegible] ist nicht zu verkennen. Der Apostel Petrus [illegible] hält den Schlüssel, mit dem er auf den Papst hindeutet, ihn gleichsam als seinen Nachfolger der Madonna präsentirend.

[illegible] der Perugino an der Altarwand der Sixtinischen Kapelle, [illegible] „Die Geburt Christi", „Die Findung Mosis", und als Altarbild, an die Wand gemalt wie die anderen und natürlich in ihrer Mitte, die „Himmelfahrt der Madonna, worauf er den knieenden Papst Sixtus konterfeite".[1] Ich glaube die Vermutung [illegible], daß wir in der [illegible] Zeichnung der Albertina den Entwurf [illegible] des Altarbildes der Sixtinischen Kapelle vor uns haben. Die überreiche Komposition, der Statthalter Christi von Petrus selbst der Madonna präsentirt, wären wohl nirgends besser am Platze [illegible]. Wir hätten wieder dasselbe Verhältnis zwischen den beiden umbrischen Meistern, das schon Morelli für die Taufe Christi und die Reise Mosis nachgewiesen hatte. Perugino war der offiziell Beauftragte, die Zeichnung wurde jedoch von dem jüngeren Meister ausgeführt, wahrscheinlich infolgedessen auch das Gemälde.

Die Madonna aus dieser Himmelfahrt [illegible] später für andere Kompositionen [illegible] S. Maria del popolo,[2] dann für eine weitere Durchbildung desselben Vorwurfes, die sich nur in einer Zeichnung des Museums in Pest erhalten hat. [illegible] mußte diese Zeichnung natürlich denselben Namen tragen, denn sie hängt in Technik und Empfindung eng mit den ausgebildeten Blättern desselben zusammen.

Die Madonna in der Mandorla, [illegible] ein Geiger im Profil, neben ihm [illegible] mit der Harfe, links [illegible] wieder ein Geiger, neben ihm [illegible] mit dem Tambourin. Die Zeichnung ist [illegible] und abgeschlossen, der untere Teil mit den Aposteln fehlt. Die Madonna [illegible] erwähnt, die genaue Kopie aus der Himmelfahrt der Albertina-Zeichnung.

Eine merkwürdige Benützung dieser Zeichnung durch den jungen Raffael wird am besten die Gegenüberstellung der linken Engelgruppe der Pinturicchio-Zeichnung in Pest und der bekannten Studie Raffaels zur Krönung Mariä in Oxford [4]) veranschaulichen. (Fig. 1 und 2). Raffael hatte sich seine Modelle nach der Engelgruppe Pinturicchio's gestellt und sie, ein schöner Beweis für seine Naturstudien, selbst wo er einen fremden Vorwurf benützt, von neuem gezeichnet. Kleine Veränderungen in der Haltung, so daß der Kopf des Tambourinschlägers um ein kleines mehr gegen die rechte Schulter gewandt ist, die Hand des Geigers mit dem Bogen

1) Vasari, Ed. Sansoni III, [illegible]
2) Auch wenig verändert [illegible] Borbonico.
3) Passavant Nr. 240. Photographien [illegible] in Wien. [illegible]
4) Braun [illegible]

weiter nach unten zu stehen kommt, ergeben sich bei einem solchen Vorgange ganz natürlich. Raffael hat dann nur den Tambourinschläger als äußersten links unverändert für seine Krönung Mariä benützt [1].

In einem ähnlichen Verhältnisse zu Pinturicchio stehen die Zeichnungen zum Kopfe des jugendlichen Apostels vorne rechts auf der Krönung. Der Kopf begegnet zuerst von Pinturicchio's Hand im Venezianischen Skizzenbuche [2], und zwar im Gegensinne zu seiner späteren Verwendung durch Raffael. Dieser hatte ihn erst im Gegensinne kopirt [3], und diese Oxforder Zeichnung dann als Karton für die Ausführung in Öl naturgroß in Kreide gezeichnet [4].

1) Bei dem zweiten Engel hat er für die Ausführung große Veränderungen vorgenommen. Der Engel hinter Christi Schulter hat Stellung der Arme und Beine mit dem Geiger in Oxford gemein, der Kopf jedoch ist in den Nacken geworfen, der Blick aufwärts gerichtet. Darin aber, worin die Studien von der Zeichnung Pinturicchio's in Pest abweichen, wurde bei ihrer Verwendung im Bilde nichts geändert, was natürlich die früher geläufige Annahme, als wäre die Gruppirung der Engel auf der Zeichnung in Pest ein fortgeschrittenes Studium der Komposition Raffaels, von selbst ausschließt.

2) Pass. 57, Perini 28.

3) In Oxford, Braun 4.

4) Bei Herrn Malcolm in London.

Ein Seitenstück dazu bildet eine Kreidezeichnung im Museum zu Lille,[1] der Kopf eines bartigen Apostels. Ich weiß nicht, ob er schon als Studie für dieses Bild angefertigt wurde. Er findet sich auf Raffaels Krönung Mariä als dritter Kopf von links gezählt. Robert Kahl, der auf die Zeichnung nicht hinwies, hat schon richtig gesehen, daß auch dieser Kopf bei Pinturicchio sein Vorbild hat.[2] Er erscheint auf dessen Krönung Mariä im Vatikan als fünfter von links gezählt. Raffael hat ihn gewiß nicht nach dem Bilde kopirt, sondern wohl, wie in den früher erwähnten Fällen, nach einer Studie Pinturicchio's. Prüfen wir eine andere Studie Raffaels zur Krönung. Eine Silberstiftzeichnung in Lille[3] giebt den ersten Entwurf für den geigenspielenden Engel am Rande rechts (Fig. 3.) Es hat wieder, wie auf der Zeichnung für die Engel

Fig. 3. [illegible]

in Oxford, ein junger Mann in der gewöhnlichen Haustracht der Zeit Modell gestanden. dem vollendeten Akte wurde dann eine frei erfundene flatternde Draperie umgelegt. Die

1) Braun 59.
2) Robert Kahl, das Venezianische Skizzenbuch, S. 7[illegible]
3) Braun 66.

Profilstellung des Kopfes wurde dann nicht beibehalten, sondern für die Ausführung der Kopf en face gewandt, wozu im British Museum eine unvergleichlich schöne Studie.[1]) Die Haare erscheinen auf diesem Kopfe in einer leichten flatternden Art gezeichnet, die sogleich an Pinturicchio erinnert, und wozu Raffael bei Perugino keine Vorbilder gefunden hätte. Kehren wir zur daneben abgebildeten Liller Zeichnung zurück, um sie den Engeln der Pester Zeichnung gegenüber zu stellen, die als ein gleichzeitiger Entwurf Raffaels galt. Man vergleiche nur einmal die freie Art der Strichführung, die leichte Kontur, die breite Schattengebung, mit der genauen peinlichen Art des Pinturicchio, welche, einmal erkannt, jede künftige Verwechselung fern halten sollte.[2])

Zur Zeit als Raffael dieses Werk entwarf, hatte er zwei kleine Bilder nach Zeichnungen Pinturicchio's ausgeführt, die Madonna Solly, wozu Pinturicchio's Zeichnung im Louvre,[3]) und das Dreifigurenbild in Berlin, wozu die Zeichnung Pinturicchio's in der Albertina.[4])

Es wird, bei so gehäufter Abhängigkeit von diesem Meister, der Vermutung Raum gegeben werden müssen, Raffael sei nach dem Weggange Perugino's von Perugia die nächste Zeit hindurch nicht nur vornehmlich unter Pinturicchio's Einflusse gestanden, sondern er sei ihm eigentlich zugesindet gewesen.

Franz Wickhoff.

1) Braun 70.

2) Beispielshalber erwähne ich von Zeichnungen Pinturicchio's, die Raffael zugeschrieben werden, noch: Louvre, Braun 211, 249, 250. Der heilige Martin im Stadelschen Institut in Frankfurt (abg. Rev. de l'art chrét. Okt. Dez. 1880), den man ebenfalls dem Raffael zuschrieb, ist von Eusebio di S. Giorgio.

3) Braun 250.

4) Abgebildet in dieser Zeitschrift, 1881, S. 274.

N° 46. [illegible] chez le [illegible] Czacki

Kunstlitteratur.

Von Berlin nach Danzig, Daniel Chodowiecki's Künstlerfahrt im Jahre 1773. Berlin, Amsler & Ruthardt. 1882. Fol.

Es gab eine Zeit und sie liegt noch nicht so weit hinter uns, da man für einen Philister gegolten hätte, wenn es einem beigefallen wäre, Chodowiecki einen bedeutenden Künstler zu nennen. In dieser Zeit, welche die Kunst ganz der Wirklichkeit, der lebendigen Natur entrücken und ihr nur Wolken zum Tummelplatz ihrer Thätigkeit anweisen wollte, war unser Künstler vergessen, entwertet, beiseite geschoben. Er konnte sich damit trösten, daß er dies Los mit anderen berühmten Meistern, wie Dürer, Holbein, Rembrandt, teilte. Als die Kunst wieder anfing zu gesunden und im Realismus einen festen Standpunkt zu gewinnen, mußte natürlich auch Chodowiecki seine alte Ehrenstelle wieder einnehmen. Nun werden seine Werke wieder hervorgesucht, verstanden und gewürdigt. Wenn schon sein staunenswert reiches Werk der Radirungen (2075 Nrn.), besonders in guten frühen Abdrücken, ob der Fülle seiner Beobachtungsgabe, köstlichen Humors und trefflicher Sittenmalerei unsere ganze Bewunderung hervorruft, so thun dies noch mehr seine Handzeichnungen, die, wie jene, auf dem beschränktesten Raume die Natur in ihrer edelsten Offenbarung mit den einfachsten Mitteln wiedergeben.

Dies gilt insbesondere von einer Folge von 108 Zeichnungen, welche der Künstler auf einer Reise von Berlin nach Danzig in sein Skizzenbuch eintrug. Um das Spezereigeschäft zu erlernen, wanderte er 1740 nach Berlin. Dreiunddreißig Jahre lang hatte er seine Vaterstadt Danzig nicht gesehen. Da entstand in ihm der ganz natürliche Wunsch, noch einmal seine betagte Mutter zu besuchen. Er hatte indessen längst der Handlung den Rücken gekehrt und sich, größtenteils durch selbständiges Verdienst, zu einem berühmten Künstler emporgearbeitet. Er machte die Reise zu Pferde und was ihm auf diesem Wege als charakteristisch auffiel, zeichnete er an Ort und Stelle, wie ein Augenblicksbild, in sein Büchlein, manches dann in ruhiger Stunde mit der Feder oder mit Tusche vollendend. Von dem Zauber einer solchen Reise haben wir Eisenbahnreisende heutzutage kaum einen Begriff mehr; wir müssen uns in jene Zeit zu versetzen wissen, wenn uns die mehr oder weniger ausgeführten Illustrationen der Reise entzücken sollen. Neun Monate blieb Daniel bei der Mutter, und diese Zeit bot ihm Gelegenheit, Stadt und Leute in seinem Büchlein zu verewigen, der vielen Miniaturporträts nicht zu gedenken, die er da malen mußte. Viele Zeichnungen sind so fleißig durchgeführt, daß sie wie regelrecht komponirte Bilder wirken. So verführerisch es auch ist, aus dem reichen Inhalte einzelnes anzuführen, wir müssen der Versuchung widerstehen, denn es nähme kein Ende, sowie auch dem Kunstfreunde, dem wir die Publikation warm empfehlen, der Reiz der Überraschung zerstört wäre.

Chodowiecki hat dieses Skizzenbuch selbst sehr geschätzt und den ganzen Inhalt desselben sorgfältig zusammengehalten. Jahrelang war es sodann im Privatbesitz wie vergraben, bis es durch Schenkung 1865 in den Besitz der Berliner Akademie gelangte. R. Dohme hatte in seinem Artikel über unseren Künstler (in „Kunst und Künstler") vor einigen Jahren den Wunsch geäußert: „Es wäre ein verdienstvolles Unternehmen, wenn in unserer publikationslustigen Zeit jemand sich entschlösse, diese kunst- und sittengeschichtlich gleich hochstehenden Blätter etwa durch Lichtdruck allgemein zugänglich zu machen." Dieser allgemein geteilte Wunsch ist durch die Gebrüder Meder (Amsler und Ruthardt) kürzlich realisirt worden. In treuesten Nachbildungen, die in jeder Hinsicht vollkommene Facsimiles sind, liegt das

Skizzenbuch mit seinem reichen Inhalte vor uns und zwar in einer Ausstattung, die des Werkes vollkommen würdig ist. Die Herausgeber begleiten die Publikation mit kurzen Notizen über die dargestellten Persönlichkeiten und Örtlichkeiten, die sie dem geschriebenen Tagebuche des Künstlers, zu dem die Zeichnungen gleichsam als Illustrationen gehören, entlehnt haben. Dieses in französischer Sprache geführte Tagebuch befindet sich im Besitz der Frau Sanitätsrätin Dr. Rosenberger in Kösen, und wenn die Herausgeber bedauern, daß sie wegen des großen Umfanges desselben nicht den vollständigen Text mitteilen können, so können wir dieses Bedauern nur teilen. Chodowiecki ist eine kerngesunde deutsche Natur und seine Bekenntnisse würden gewiß das Bild des Menschen und Künstlers wesentlich vervollständigen.

J. E. Wessely.

Notiz.

Nordische Strandscene von Albert Hertel, radirt von B. Mannfeld. Obwohl die letzte Ausstellung der Berliner Akademie der Künste eine recht ungünstige Physiognomie trug, behauptete doch die Landschaftsmalerei innerhalb des allgemeinen Rückgangs ihre alte Ausnahmestellung und ihr im Durchschnitt ziemlich hohes Niveau. Manche der bewährten Vertreter dieses Fachs hatten sogar einen besonderen Aufschwung genommen, und zu ihnen gehörte Albert Hertel, der sich seit länger als einem Jahrzehnt mit nur geringen Schwankungen auf einer recht respektabeln Höhe erhalten hat. In diesem Jahre legte er aber zwei Proben einer vollkommen ausgeglichenen Meisterschaft und eines souveränen, durch keine Schranke gehemmten künstlerischen Vermögens ab: einmal in der Schilderung der großartigen Alpenscenerie des Bades Gastein und seiner Umgebung in Form von drei Dioramen für die hygienische Ausstellung und dann in der „Nordischen Strandscene“, einem Ölbilde, dessen grandiose Wirkung auch noch in unserer kleinen Radirung ein Echo findet, zumal es dem Radirer gelungen ist, die gewaltigen Massen des Lichts und der dasselbe bekämpfenden dunkelen Wolkenwand in jenen packenden Kontrast zu bringen, welcher die Komposition gewissermaßen zu einem in der Atmosphäre sich abspielenden Drama erhebt. Das Motiv ist von der holländischen Küste geholt; man wird zumeist an den Strand von Scheveningen mit seinen weißen Dünen erinnert. Das Bild befindet sich im Staatsbesitze.

A. R.

Ein Fürstensitz der Renaissance*).

Mit Abbildungen.

Unerschöpflich reich erweist sich immer von neuem Italien an Wundern der Kunst, und selbst dem mit dem herrlichen Lande vertrauten Forscher werden bei seinen Wanderungen stets wieder halb vergessene kleine Orte aufstoßen, in welchen die unermeßliche Schöpferkraft jenes kunstbegnadeten Volkes sich in meisterlichen Werken geoffenbart hat. Denn darauf beruht ja der Zauber der italienischen Kunst, daß sie nichts von den centralisierenden Tendenzen unserer Zeit kennt, daß vielmehr ihre Lebenskraft überall in lokalen Sonderexistenzen wurzelt, aus denen sie die individuelle Mannigfaltigkeit ihrer Gestaltungen schöpft. Und dieser scharf ausgeprägte Lokalgeist begnügt sich nicht mit der Entwickelung einiger weniger hervorragender Hauptorte, nein in den kleinsten Städtchen hat er ebenfalls seine Triebkraft bewährt, so daß selbst das winzigste Nest durch den künstlerischen Wert seiner Denkmäler uns zu fesseln vermag.

Vor allem aber war es die goldene Zeit der Renaissance, welche den Wetteifer in Ausführung monumentaler Werke aufs höchste steigerte und alle schöpferischen Kräfte der Nation zur freiesten Bethätigung entfesselte. Vollzog sich doch in jener Epoche die Vollendung dessen, was das Mittelalter seit Jahrhunderten in stetigem Fortschreiten angestrebt hatte, zugleich in Verbindung mit der Wiedergeburt des klassischen Altertums, die im Verein mit dem vollendeten Studium der Natur den Werken dieser Zeit die Weihe klassischer Schönheit aufprägte. Denn während bei uns im Norden die humanistische Strömung zur Reformation des kirchlichen Lebens führte und einen Bruch zwischen Mittelalter und neuer Zeit bewirkte, vollzog sich in Italien eine Verschmelzung der beiden scheinbar entgegengesetzten Richtungen, indem der überlieferte christliche Inhalt sich mit der Schönheit des klassischen Altertums vermählte. Erst der Ausbruch der Gegenreformation brachte diesem harmonischen Wirken ein jähes Ende; aber in der kurzen Zeit eines Menschenalters, wie sie das Leben Rafaels umspannt, füllte sich Italien mit einer Welt von Kunstwerken, denen der Stempel klassischer

*) Carpi, ein Fürstensitz der Renaissance. Herausgegeben von H. Semper, F. O. Schulze, W. Barth. Dresden, Gilbers'sche K. Hof-Verlagsbuchhandlung (Bleyl & Kaemmerer), 1882. Fol.

Vollendung aufgeprägt ist. Es gehört zu den glücklichsten Momenten, wenn der Forscher dort in weltabgeschiedenen Orten plötzlich auf Denkmale jener herrlichen Epoche stößt, die bis dahin vielleicht gänzlich der Aufmerksamkeit entgangen sind und in denen man die bis in die entlegensten Winkel gedrungene Triebkraft jener unglaublich schaffensfreudigen Zeit begrüßt. Von einer solchen Entdeckung berichtet das kürzlich erschienene, prächtig ausgestattete Werk, zu dessen Herstellung der Kunsthistoriker Prof. Dr. Hans Semper sich mit zwei befreundeten Künstlern, den Architekten F. O. Schulze und W. Barth, verbunden hat. Ein reich illustrierter Text von 67 Folioseiten, dazu 27 Tafeln, zum Teil in Farbendruck, sind das Ergebnis ihrer gemeinsamen Thätigkeit. Das Studium dieser schönen Arbeit ist ebenso belehrend wie genußreich. Ohne auf alles Einzelne eingehen zu können, will ich versuchen, das Wichtigste herauszuheben.

Carpi, ein Städtchen von etwa 5000 Einwohnern, liegt südlich vom Po in einer weiten üppigen Ebene zwischen Modena und Mantua. Seit 1871 durch die Eisenbahn erreichbar, welche jene beiden größeren Städte verbindet, hat der Ort dennoch eine gewisse Weltabgeschiedenheit sich bewahrt. Die Landschaft, obwohl durchaus flach, ist nicht ohne Reiz, denn sie breitet sich mit ihren durch Reben verbundenen Obstbäumen und Ulmen wie ein herrlicher fruchtschwellender Garten aus. Der jetzt so stille Ort verrät in der Stattlichkeit und Fülle seiner monumentalen Erscheinung, daß er zur Zeit der Renaissance, um die Wende des 15. zum 16. Jahrhundert, der Sitz eines kunstliebenden glänzenden Hofes war. Im Wetteifer mit den umliegenden Residenzen, mit Modena, Reggio, Correggio, Mirandola und in weiterem Umkreis mit Parma, Mantua, Ferrara suchte das Fürstenhaus der Pio, welchem um die Mitte des 14. Jahrhunderts infolge der heftigen Kämpfe zwischen Guelfen und Ghibellinen die Stadt zugefallen war, seine Residenz mit Denkmälern zu schmücken. Aus der früheren Geschichte Carpi's sei nur die Thatsache hervorgehoben, daß die fanatische Freundin des großen Gregor, die Gräfin Mathilde, hier ihren Sitz hatte. Aber bis in die Longobardenzeit reichen die monumentalen Zeugnisse der Stadt hinauf, denn die Gründung des alten Domes wird auf den Longobardenkönig Aistulph durch urkundliche Daten zurückgeführt. Für uns genügt es, aus dem geschichtlich-litterarischen Teil des Textes die Thatsache hervorzuheben, daß gegen Ende des 15. Jahrhunderts in Alberto Pio III. der erlauchte Fürst erscheint, der in seiner kurzen, vielfach durch die gewaltthätigen Zeitereignisse gestörten Regierung doch die Muße fand, die Stadt zu einem Juwel der Renaissancekunst umzugestalten.

Die Geschichte Alberto Pio's ist ein Spiegelbild, in welchem die Wirren der damaligen Zeit aufs lebendigste sich zeichnen. Mit großer Umständlichkeit legt Semper an der Hand urkundlichen Materials das Leben Alberto's, des Helden der Monographie, dar, und mit Interesse wird man die Wechselfälle dieser fürstlichen Existenz verfolgen, die trotz politischer Klugheit und staatsmännischer Tüchtigkeit doch als Spielball zwischen den streitenden Parteien der Zeit hin- und hergeworfen wird. Von Haus aus auf kaiserlicher Seite, als Gesandter Maximilians am päpstlichen Hofe thätig, von Julius II. und Leo X. mit dem höchsten Vertrauen beehrt, wird er unter Karl V. mit Gewalt auf die französische Seite gedrängt, verliert durch die Schlacht bei Pavia seinen neuen Gönner, und stirbt vor der Zeit, seines Erbteils und Vaterlandes beraubt, im Exil zu Paris im Jahre 1531. Noch fesselnder wird der Anblick dieses Schicksals, wenn man in den folgenden Abschnitten das Bild des Fürsten als eines der trefflichsten und hochsinnigsten seiner Zeit kennen lernt. Durch Aldus Manutius, den berühmten gelehrten Buchdrucker,

erzogen, tritt er in die wissenschaftliche Bewegung seiner Zeit ein, und [illegible]
es hauptsächlich, der seinem Lehrer [illegible]
So bleibt Alberto Pio's Name mit jenen berühmten Editionen der Aldinen verknüpft.
Aber auch sonst steht er überall in Verbindung mit den bedeutendsten Gelehrten seiner Zeit,
wie Bembo, Sadolet und vielen anderen. Durch seinen Aufenthalt in Florenz nahm
er Teil an den Bestrebungen der platonischen Akademie, besonders aber muß sein längeres
Verweilen in Rom als kaiserlicher Gesandter, welches seinem Geiste nicht nur die Quellen
wissenschaftlicher Belehrung, sondern auch künstlerischer Einsicht öffnete. Bedenkt man, daß es
die Jahre waren, da die größten Meister der modernen Kunst, ein Michelangelo, Bramante,
Rafael, dort ihre höchsten Schöpfungen hervorbrachten, so begreift man leicht, daß in der
Seele des jungen Fürsten ein glühender Drang sich entzünden mußte, ebenfalls durch
Schöpfungen der Kunst seinem Namen Dauer zu verleihen. Dazu kam aber bei ihm
die streng kirchliche Gesinnung als weiterer Beweggrund. Denn Alberto gehörte nicht zu
den leichtfertigen Naturen, welchen die neue Bewegung nur einen Vorwand zum Sybaritis
mus bot, sondern er war einer jener ernsten Geister, welche nach einer Vertiefung und
Läuterung des religiösen Lebens strebten. Daher kennen wir ihn auch als entschiedenen
Gegner der Reformation kennen, weil er in dieser nur die Auflösung der Kirche und der
Religion zu sehen glaubte. So entstand seine Polemik mit Erasmus und seine Feind
seligkeit gegen Luther.

Mit sichtlicher Liebe hat Semper das Leben und die Geistesart dieses ausgezeichneten
Fürsten geschildert und eine auf sorgfältigen Quellenstudien beruhende Darstellung ge
geben, die manch wertvollen Beitrag zur Kulturgeschichte jener glänzenden Epoche enthält.
Wenn ich mir hier versagen muß, näher auf alles das einzugehen, was auf 35 doppel
spaltigen Folioseiten über Alberto Pio als Staatsmann und Regenten, sowie über seine
Verhältnisse zu den Gelehrten und der Wissenschaft, zu Litteraten und Dichtern seiner
Zeit beigebracht ist — mit Ariost z. B. war er so befreundet, daß dieser in Carpi als
sein Gast weilte und eines Morgens unversehens in Pantoffeln von dort nach Ferrara
spazierte, — so darf ich um so eingehender seiner künstlerischen Unternehmungen gedenken.

Carpi ist eine von den in Italien so häufigen Städten, die durch ihre monumentale
Haltung einen weit großartigeren Eindruck machen, als man bei der Kleinheit des Ortes
voraussetzen würde. Zahlreiche Kirchen und Klöster mit Kuppeln und Türmen beleben
die Silhouette der Stadt, den Mittelpunkt aber bildet der Hauptplatz mit den mächtigen
Massen des alten Schlosses, dessen Fassade 103 m mißt, mit den gegenüberliegenden,
230 Meter langen Arkaden, der imposanten schräg gegen dieselben gerichteten Loggia und
dem Dome, ein Ganzes von überraschender Großartigkeit. Was die Wirkung noch erhöht,
ist der Umstand, daß fast alle diese Bauten derselben Zeit entstammen, und zwar jener
höchsten Blütenepoche, wo die Frührenaissance unter der Führung Bramante's zu klas
sischer Vollendung ausreift. Gewiß mit Recht betont der Verfasser, daß besonders der
Vorgang der Este in Ferrara und der Gonzaga in Mantua den edlen Fürsten des kleinen
Carpi zum Wetteifer angespornt habe, daß sodann sein längerer Aufenthalt in Rom und
wahrscheinlich sein Verkehr mit Bramante, Rafael, Peruzzi und Michelangelo für die
Richtung seiner künstlerischen Neigungen bestimmend gewesen sei. Für sein Verhältnis
zu Rafael macht Semper die Thatsache geltend, daß dieser für Alberto's Bruder Lionello
eine heilige Familie malte; wenn er aber auch die sogenannte Fornarina der Uffizien,
in der er eine Dame aus dem Hause Pio vermutet, in dieser Verbindung anführt, so ist

zu bemerken, daß dies wundervolle Porträt jetzt allgemein Rafael abgesprochen und als ein Werk des Sebastiano del Piombo erkannt ist.

Als Alberto Pio zur Herrschaft gekommen war, erwachte in ihm der damals die ganze italienische Menschheit erfüllende leidenschaftliche Drang nach monumentalen Schöpfungen. Neben dem die Zeit beherrschenden Ruhmessinn waren es bei Alberto Frömmigkeit und Wohlthätigkeit, welche seine Unternehmungen diktirten. Nicht unähnlich den Fürsten von Ferrara, welche damals begonnen hatten, ihre Residenz planmäßig umzugestalten und durch regelmäßige Straßenzüge mit prächtigen Palästen ihr ein modernes Gepräge zu geben, war auch Alberto darauf bedacht, das damals unansehnliche Carpi zu einer glänzenden Residenz zu erheben. Der Hauptpunkt bei dieser Umgestaltung war, daß er den alten Hauptplatz, der östlich vom Dom, westlich von dem gegenüberliegenden Kastell begrenzt wurde, durch Anlage eines neuen großen Hauptplatzes jenseits des Kastells gleichsam verdrängte. Ein prachtvoller Palast erhob sich nunmehr an der Westseite des Kastells in den edlen Formen der Renaissance; ein neuer Dom wurde an der Nordseite desselben errichtet, und der alte Dom, die jetzige Chiesa sagra, wurde zu Gunsten der Straßenflucht verkürzt und mit einer neuen Fassade versehen. So entstand eine Gebäudegruppe, die durch Beibehaltung mittelalterlicher Teile an malerischem Reiz ersetzt, was ihr an Einheitlichkeit der Anlage abgeht.

Den wichtigsten Teil dieser Neubauten bildet das Schloß, dessen großer quadratischer Säulenhof zu den großartigsten und edelsten der Frührenaissance gehört. Acht Marmorsäulen mit sieben Interkolumnien bilden auf jeder Seite die Arkaden dieses prachtvollen Hofes, der wegen der Regelmäßigkeit seiner Anlage und der Schönheit der Durchführung zu den köstlichsten Schöpfungen der Frührenaissance gehört. Der Verfasser betont bei den in edelster Form variirten frei korinthisirenden Kapitälen und den ähnlich behandelten Gewölbkonsolen den Bramantesken Charakter dieser Architektur; noch näher hätte es gelegen, an den kurz vorher (ca. 1490) für Lodovico Sforza erbauten Palazzo Scrofa zu Ferrara zu erinnern, der in der Formbehandlung viel Verwandtes zeigt. Doch ist nichts dagegen einzuwenden, wenn man beide Paläste als Schöpfungen der Schule Bramante's bezeichnet. Auch die Anwendung des Marmors, während sonst in Carpi und der ganzen Poniederung der Backstein vorherrscht, ist beiden Monumenten gemeinsam. Die Errichtung dieser Teile fällt nach inschriftlichen Zeugnissen in die Jahre 1509 bis 1529.

Im Innern des Palastes sind noch manche Spuren der ehemaligen reichen Ausstattung vorhanden. Dahin gehört vor allem die Kapelle, die mit ihren prächtigen Wandgemälden zu den schönsten Beispielen damaliger Polychromie zu zählen ist. Ihre Fresken stammen von Bernardino Loschi, über welchen der Verfasser, da Crowe und Cavalcaselle diesen Künstler ungenügend besprochen haben, in einer längeren Anmerkung dankenswerte ausführlichere Mitteilungen bringt. In der That haben die Verfasser der Geschichte der italienischen Malerei offenbar die Arbeiten in Carpi nicht gesehen; was aber das bezeichnete Madonnenbild des Meisters vom Jahre 1515 in der Galerie von Modena betrifft, so ist es allerdings nicht bedeutend in der Charakteristik und etwas schwach in der Zeichnung, namentlich der Köpfe, worin es einen hinter seiner Zeit zurückgebliebenen Künstler verrät, aber es erscheint würdig und selbst anmutig im Ausdruck und zeichnet sich durch kräftige, warme und harmonische Färbung aus. Dies sind ungefähr die Eigenschaften, welche Semper auch den Fresken in der Kapelle zuschreibt. Einige Köpfe, darunter namentlich das sympathische Bildnis Alberto Pio's, teilt er im Holzschnitt mit. Nach

Turm der Sagra [illegible] Dom [illegible]

alledem scheint in der That dieser edle Raum zu den Juwelen farbig ausgeschmückter Räume der Frührenaissance zu gehören. Von dem teppichartigen Teil der Dekoration giebt Tafel X eine prächtige farbige Darstellung. Ein weiteres Prachtstück ist die ebenfalls bemalte holzgeschnitzte Decke eines beinahe quadratischen Zimmers, die nach den Darstellungen auf Tafel VII und VIII nicht bloß zu den originellsten, sondern auch zu den schönsten derartigen Schöpfungen jener glänzenden Epoche zählt. Weiter wird auf Tafel XI in farbiger Darstellung ein Teil der Wanddekoration aus einem anderen Saale mitgeteilt: feurig und edel in ihrer Farbenpracht, nur leider mit etwas zu wenig Feinheit des Formgefühls wiedergegeben. Vielleicht noch merkwürdiger sind die auf Tafel XII und XIII farbig mitgeteilten Gewölbemalereien aus einem etwas älteren, um 1450 erbauten Teile des Schlosses, dem Palaste des Galasso Pio. Hier spricht sich die Frührenaissance in ihren ersten Regungen naiv realistisch und doch reizvoll mit sehr eigentümlichen ornamentalen Kombinationen aus. Fügen wir noch hinzu, daß der schöne Säulenhof auf Tafel IX und XIV, sowie in zahlreichen dem Text eingestreuten Holzschnitten veranschaulicht ist, daß eine malerische Ansicht, ein Situationsplan, ein Grundriß des Schlosses, endlich das spätere Hauptportal, ein malerischer kleinerer Hof und der edel behandelte Aufgang der Haupttreppe in 6 weiteren Tafeln vorgeführt sind, so darf man sagen, daß dies Meisterwerk der besten Renaissancezeit seine volle künstlerische Würdigung erfahren hat. Ein schöner Marmorkamin aus dem Palaste des Ghiberto Pio ist ebenfalls noch in einem Holzschnitt mitgeteilt. Der Text ist durchweg klar und sachlich gehalten, nur hätte das überflüssige Französisch in dem öfters wiederkehrenden Ausdruck „chambranle“ wohl vermieden werden können.

Die Betrachtung geht sodann zu den großen Portiken über, welche die andere Hauptseite des Platzes abschließen. Der große Portikus in seiner ungeheuren Ausdehnung und stattlichen Form, seit 1505 errichtet, gehört zu den schönsten Italiens. Seine 52 Bögen ruhen auf Pfeilern von Backsteinen, meistens achteckig und mit kelchförmigen Blattkapitälen geschmückt; doch kommen an den runden Pfeilern auch toscanisch dorische Kapitäle vor. Noch imposanter wirkt der zweite, weiter südlich den Platz in schräger Richtung abschließende Portikus, der mit seinen riesig hohen Bögen auf gewaltigen Rundsäulen den Charakter einer Loggia hat. Der Erbauer desselben soll ein einheimischer Architekt Giovanni Barzelli gewesen sein. Tafel XXIII giebt die Aufrisse beider Arkaden, aus welchen wir ersehen, daß die Säulen der Loggia 6 m Höhe, die Pfeilhöhe des ganzen Bogensystems 8,30 m mißt.

Der folgende Abschnitt ist dem alten und dem neuen Dom von Carpi gewidmet. Mit der Errichtung einer neuen prächtigen Kathedrale ging, wie wir hörten, der teilweise Abbruch der alten, nicht mehr zureichenden Kirche Hand in Hand. Im Jahre 1512 erwirbt Alberto Pio von Julius II. eine darauf bezügliche Bulle, aber zugleich für diese Bauten vom Papst ein Darlehen von 2000 Dukaten auf fünf Jahre. Letzterer Umstand namentlich zeugt von der hohen Gunst, in welcher Carpi's Fürst, der sich damals als Gesandter in Rom dauernd aufhielt, beim Papste stand. Anfangs 1514 befiehlt Alberto von Rom aus seinem Statthalter, mit dem Abreißen der alten Kirche beginnen zu lassen, und im folgenden Jahre verpflichtet sich der Maurermeister Cesare Sacacci, die neue Fassade dieses verkürzten Doms, der sogenannten Chiesa sagra, unter der Oberleitung des Malers Bernardino Loschi nach einer Zeichnung auszuführen, welche der Fürst aus Rom geschickt hatte. Das alte romanische Portal wurde dem neuen Bau eingefügt,

ebenso die drei Inschriften, welche sich auf den ersten Bau des Domes im Jahre 751, auf einen Umbau von 1184 und endlich auf den Neubau durch Alberto beziehen. Was die Fassade selbst betrifft, so ist sie nicht bloß eine der besten, sondern vielleicht geradezu die beste aller Renaissancelösungen einer dreischiffigen Basilikafassade. Der Aufriß auf Tafel XVI zeigt sie in ihren harmonischen Verhältnissen und kräftigen Gliederungen durch ein Doppelsystem von kleineren und größeren Wandpfeilern samt kleineren und größeren Blendbögen. Die fatalen Voluten sind noch nicht vorhanden, die Seitenschiffe vielmehr durch Halbgiebel charakterisirt. Der Verfasser hat ganz recht, an die Fassade von S. Pietro in Modena zu erinnern, aber nicht diese ist das Vorbild für Carpi, sondern umgekehrt, denn letzteres ist die vollkommenere Lösung, während in Modena der Pleonasmus horizontaler Gesimse störend wirkt. Ganz richtig spricht Semper dem Werke Bramantesken Charakter zu. Da die Zeichnung zu diesem Bau von Rom geschickt wurde, und da nach Vasari's Bericht Baldassare Peruzzi die Zeichnung für den Dom von Carpi entworfen hat, so darf man diesem ausgezeichneten Architekten wohl mit Bestimmtheit auch den Entwurf zu dieser Fassade zuschreiben. Von dem alten Dom, der eine frühromanische Basilika mit drei Apsiden und ohne Querschiff war, besteht noch die Chorpartie samt dem romanischen Glockenturm und seinen späteren malerischen Aufsätzen, in Figur 35 und 38 veranschaulicht. Der Text berichtet außerdem über die noch im Dom vorhandenen Kunstwerke. Besonders zu erwähnen ist das Grabmal des Manfredo Pio, des Begründers der Herrschaft dieses Geschlechtes, 1351 durch Sibillino de Capraria von Bologna ausgeführt. Wunderlich erscheint dabei die Deutung eines Reliefs, von welchem der Verfasser meint, es solle vielleicht den Ritt des Verstorbenen über den Styx in die Ewigkeit(!) veranschaulichen, während doch sicherlich der über einen Graben setzende Reiter sich auf ein historisches Ereignis bezieht. Außerdem werden zwei mit Freskenschmuck ausgestattete Kapellen erwähnt, von denen die in der Katharinenkapelle, auf Tafel XV farbig dargestellt, durch höchst originelle Ornamente im Stil der Frührenaissance sich auszeichnet.

Von besonderer Wichtigkeit ist nun aber der Abschnitt, welcher über den neuen Dom handelt. Da wir auch von diesem erfahren, daß Modell und Zeichnung dazu durch Alberto Pio von Rom geschickt wurde, und da die bestimmte Nachricht bei Vasari (ed. Sansoni IV. S. 598) hier den Baldassare Peruzzi nennt, so kann gar kein Zweifel sein, daß der Dom von Carpi in seinem Entwurf auf diesen Meister zurückzuführen ist. Er gehört aber, wie Semper richtig bemerkt, zu der Familie der St. Peters Grundrisse, und steht einem der Pläne Bramante's sowie dem definitiven Plan Michelangelo's am nächsten, und zwar näher als dem uns von Serlio als Rafaels Plan überlieferten Grundriß, von dem ihn schon die mangelnden Chorumgänge unterscheiden. Dagegen sind die Hauptzüge des Bramante'schen Gedankens, die Centralkuppel auf vier Pfeilern, die halbkreisförmig geschlossenen Kreuzarme, die vier kleineren Kuppeln in den Diagonalen, hier sämtlich vorhanden. Allerdings ist statt der reinen Centralanlage ein Langhausbau ausgeführt worden, und zwar drei Gewölbjoche anstatt der ursprünglich beabsichtigten vier; aber wir wissen ja, daß schon während Bramante's Bauführung starke Gegenströmungen auf eine Verbindung des Centralbaues mit dem Langhaus hindrängten, und so betrachten wir den Dom zu Carpi als den sichtbaren Niederschlag dieser Tendenzen, während ein anderer oberitalienischer Bau, die Madonna di Carignano zu Genua, den reinen Centralgedanken Bramante's und Michelangelo's, wenngleich in späterer Fassung, verwirklicht zeigt. Daß übrigens auch

eine gewisse Verwandtschaft mit dem Grundriß Rafaels bei Serlio vorliegt, soll nicht in Abrede gestellt werden. Als ausführende Architekten des Baues werden die Brüder Andrea, Tommaso und Lodovico Federzoni unter Bürgschaft ihres Vaters Bartolommeo genannt. Die Vollendung des Baues erfolgte jedoch erst unter den Regierungsnachfolgern Alberto's, den Este von Ferrara.

Von den Kunstwerken des Doms nennen wir die uralte Marmorkanzel, einen Christus von Begarelli und zwei Statuen des Michelangelo-Schülers Prospero Clementi von Reggio, über welchen eine Anmerkung in dankenswerter Weise ausführliche Nachrichten bringt. Auch die von Alberto Pio der Kirche geschenkten Chorbücher mit Miniaturen von Fra Damiano Gatori aus Novara, von welchen Tafel XXVI und XXVII eine Auswahl reizender Initialen enthält, sind beachtenswert.

Eine andere Stiftung von Alberto Pio, besonders harmonisch in der Durchführung, ist die 1493 gegründete Kirche S. Niccolò. Der Bau scheint aber nur langsam vorgeschritten zu sein, denn 1518 schreibt der Fürst an seinen Intendanten, er verlange, daß in demselben Jahre noch ein Drittel der Kirche nach der kürzlich von ihm gesandten Zeichnung ausgeführt werde. Die Oberleitung wird auch hier dem Maler Bernardino Loschi und die Ausführung zwei dortigen Maurermeistern übertragen. Der Grundriß dieser Kirche zeigt eine dreischiffige Basilika mit drei Chorapsiden und halbrunden Abschlüssen der Kreuzarme. Auf der Vierung erhebt sich eine Kuppel, von vier kleineren Kuppeln in den Diagonalen flankirt. Das Langhaus hat im Mittelschiff drei Kuppeln, in den Seitenschiffen Tonnengewölbe. Es ist genau das System, welches in Sta. Giustina zu Padua seine glänzendste Ausprägung erfahren hat und zuerst vielleicht an S. Sepolcro in Piacenza aufgetreten ist. Letzterer Bau wird bekanntlich dem Bramante zugeschrieben. Zu der Schönheit dieses Grundrisses und der Harmonie der Verhältnisse gesellt sich reiche farbige Dekoration, welche troß einer teilweisen Modernisirung immer noch von bester Wirkung ist. Auf zwei Tafeln sind Durchschnitte und Grundriß der schönen Kirche mitgeteilt, auf einer dritten Proben der eleganten dekorativen Malereien, außerdem noch eine malerische Außenansicht der Kirche. Auch die schönen Chorstühle mit ihren feinen Intarsien sind auf Tafel XX veranschaulicht. Außerdem werden Bilder von Bernardino Loschi und Marco Meloni hervorgehoben. Eine Wunderlichkeit des Ausdrucks ist Semper entschlüpft, die ich deshalb betone, weil sie mehrmals in seiner Arbeit angetroffen wird. Er sagt: „diese Kirche gehört zu einer der edelsten der Renaissance“, wo es offenbar heißen soll: sie gehört zu den edelsten, oder ist eine der edelsten.

Ein weiterer Abschnitt hält eine Nachlese über manche andere Kunstwerke von Carpi. Die Kirche del Crocifisso enthält ein schönes Relief von Begarelli, welches dem Verfasser Gelegenheit giebt, in einer Note Ausführlicheres über diesen trefflichen Künstler beizubringen. Bemerkenswert ferner ist im Hof des Palazzo Bonasi ein gemalter Fries, der nach der Probe in Fig. 15 zu jenen etwa seit der Mitte des 16. Jahrhunderts aufkommenden Dekorationen zählt, die, bei völliger Unterdrückung vegetativer Formen, an einer Überladung mit Figürlichem leiden. Sehr wertvoll endlich ist der letzte Abschnitt, der über einen in Carpi heimischen anmutigen Kunstzweig berichtet. Es ist die sogenannte Scagliola, oder der Stuckmarmor, von dem dortigen Künstler Guido Fassi del Conte, geboren 1584, erfunden. Semper berichtet über die Technik und die geschichtliche Entwickelung dieser reizenden Kunstgattung, mit deren zierlichen Erzeugnissen nicht bloß Pilaster, Säulen und sonstige Flächen des Innern, sondern namentlich auch Altartische,

Antependien, Gedenktafeln und dgl. geschmückt wurden. Die Kirchen Carpi's sind reich an solchen Werken, von welchen nach Zeichnungen Sempers und Barths eine Anzahl schöner Proben dem Abschnitt als besonderer Schmuck dient. Fügen wir endlich hinzu, daß auf Tafel XXIV ein Teil der alten Befestigungen, die stattliche Porta Mantovana, und auf Tafel XXV, wieder nach einer Zeichnung Sempers, die schöne Madonna von Begarelli dargestellt ist, so haben wir das Wichtigste aus der reichen und prächtigen Publikation erschöpft.

Ein warmer Hauch jugendlicher Begeisterung und freundschaftlichen Zusammenwirkens liegt auf der Arbeit, die eine Welt neuer Errungenschaften für die Kunstgeschichte bietet und mit lebensvoller künstlerischer Schilderung den Ernst wissenschaftlicher Forschung verbindet. Die typographische und artistische Ausstattung ist in jeder Hinsicht durch vornehme Gediegenheit dem Inhalt ebenbürtig.

W. Lübke

Skizzen aus Spanien.

Von H. E. v. Berlepsch.

Mit Abbildungen.

Schluß.

Andalusien.

„Granada bella, ciudad Lisa del Sol, huerta florida“ etc. etc.

Wahrhaftig, keines Dichters Mund in mohammedanischer und christlicher Zeit hat Granada's Lob übertrieben. Alle anderen Städte Spaniens tragen mehr oder weniger bombastische Epitheta: muy noble, muy leal y invincible 2c. Granada's Beiworte werden immer wahr bleiben. Auch die Araber nannten es Shamm l'Andalus, das Damaskus des Westens.

Von der Alhambra und ihren Reichtümern will ich nicht reden, es ist hier nicht der Raum dazu, und auch nicht von jenem zerfallenden Palaste Karls V., der auf Kosten der unterdrückten Moslim (sie zahlten das Recht, auch fernerhin maurische Kleidung tragen zu dürfen, mit 80000 Dukaten) auf dem Hügel und an Stelle eines Theiles der Alhambra entstand. Ein sonderbar Schicksal ist es immerhin, daß der bis auf die feinsten Bildhauerarbeiten fertige Prachtbau jenes Mannes, in dessen Reichen die Sonne nicht unterging und dessen Wahrspruch: „Plus ultra“ noch heute von den verwitterten und verblichenen Wappentafeln und Kartouchen zum Beschauer spricht, — daß dieser Palast nach und nach dem gänzlichen Zerfall entgegengeht, daß Lageräume aller Art aus den Hallen gemacht sind, die bestimmt waren, eines Kaisers Hofstaat zu beherbergen, und daß

[illegible] man [illegible] ... [illegible] lich, um sich an derselben Stelle einer Wohnung zu erbauen? Was die Monarchen der christlichen Zentralbaustadt [illegible] trugen, so hat Granada an seiner Kathedrale ein großes, nicht aber großartiges Monument aufzuweisen. Es ist eine jener Kirchenanlagen, die, bei gotischer Grundidee des Planes, der Anordnung und Entwickelung der Pfeiler, sich nicht im Spitz-, sondern vielmehr im Rundbogen entwickeln. Die Plane sind im 16. Jahrh. von Don Diego de Siloë entworfen. Das Interieur ist trotz aller Größe langweilig, farblos und spricht weder durch das architektonische Detail noch die Wirkung der Massen irgendwie an. [illegible] entspricht die Fassade dem Stil des Interieurs. [illegible] ist noch durchaus gotisch und geht auf einen kleinen [illegible], der überhaupt architektonisch sehr reizvoll ist (s. die Abb.). Dort ist auch die Capilla real, der Raum, in dem die Sarkophage von Granada's Herrschern Fernando y Isabel catolica, sowie jener der tollen Johanna stehen. Es sind [illegible] Schöpfungen vollendeter Renaissance, diese beiden reich dekorirten Monumente von Peralta. Auf dem horizontalen Deckel liegen sie ausgestreckt, ernste Gestalten, den Königsmantel umgeschlagen, die Insignien ihrer Würde in den Händen.

Ein Meisterwerk der Schmiedekunst ist das den Hochaltar umschließende Gitter. Unter den Reliefs am Altare, die von verschiedenem Werte sind, interessirte mich eins besonders, das die Taufe von Moristen darstellt, — denn damals hieß es: Ins Wasser der christlichen Taufe oder — über die Klinge springen.

Sonderbar berührte mich die Inschrift, die fast an jedem Pfeiler zu finden: „Bei Strafe der Exkommunikation ist es verboten, mit Frauen hier zu sprechen oder herum zugehen", — es muß demnach wohl einmal ein sehr loser Ton eingerissen sein, daß es solcher ausdrücklicher Warnungen bedurfte.

Ein Meister von Granada, der nicht bloß als Maler, sondern auch hauptsächlich als Hersteller jener Estofado Bildwerke (bemalte Holzskulpturen) excellirte, läßt sich hier

Parthie am Darro Granada

famos studiren. Es ist Alonso Cano. Trotz der Meisterschaft, mit der einzelne Holzskulpturen bemalt sind (gewisse Grenzen bleiben dabei ja doch immer stehen), mußte ich mir übrigens doch eingestehen, daß die reine Holzskulptur, ohne oder mit ganz geringer Bemalung (z. B. goldene Kleidersäume u. dgl.), das stilistisch einzig Richtige sei. Warum soll sie sich unter einem farbigen Mäntelchen verbergen, das doch der Natur in keiner Weise nahe kommt, anstatt selbständig, als unabhängig dastehende Kunst zu figuriren? Ich sah später noch andere Bildwerke al estofado, z. B. im Museum zu Sevilla, bin aber dennoch von dieser Überzeugung nicht zurückgekommen. Immerhin aber lohnte es sich der Mühe, hierüber Spezialstudien zu machen, denn meines Wissens existirt nichts, was den reichen Stoff auch nur annähernd erschöpfte.

Die Bilder von Alonso Cano sind mir hundertmal lieber als die geschicktesten seiner Estofado-Malereien. Sie sind zum Teil in der Kathedrale, der Cartuja und einem städtischen Museum, das die ganze Zeit geschlossen war. Übrigens versicherten mir fran=

Thurm der Brücke über den Guadalquivir
bei Cordoba.

zösische und englische Kollegen, daß ich durchaus nichts einbüßte dadurch, daß ich das Museum nicht gesehen.

Unter allem Studienzeichnen und Malen kam mir manchmal ganz ungeschickt vor, tagelang am gleichen Platz zu sitzen, um eine Studie mehr mit heimbringen zu können. Dann packte ich in aller Eile zusammen und gab mich mit Muße dem genußreichen Flaniren hin. Auf Schritt und Tritt entwickeln sich ja überall die herrlichsten Bilder. So z. B. entlang dem Darro (s. die Abb.). Alles mögliche alte Wurfelwerk ist da in der herrlichsten Unregelmäßigkeit auf den Felsen, an denen der Bach nach Gewittern ist es ein wilder Bergstrom dahinfließt, und überall begleitet einen hier auf der Seite der baumbewachsene Alhambrahügel mit seinen malerischen architektonischen Silhouetten. Und geht man nun erst von den Straßen und Sträßchen hinein in die Häuser, in die Höfe, da ist des Sattsehens an malerischen Dingen kein Ende. Wie viele reizende maurische Details sind da überall noch verborgen. Ich erinnere mich an ein Haus am Albaicin, das maurische, in Holz geschnitzte Galerien im Hofe hatte, mit reizenden Konsolen und Säulchen. Es stand in keinem Reisehandbuch was davon; und all die Thürklopfer, die eigentümlich mit Nagelköpfen und ehernen Muscheln gezierten Thüren, die Butiken der Handwerker und die Verkäufer um die Kathedrale herum geben Stoff genug für tausend motivsuchende Maler auf Jahre hinaus. Die Langeweile unserer farblosen Bekleidung ist mir nie so sehr aufgefallen wie hier in

Andalusien, wo alles Freude an Farbe atmet. Ich brauche nur an einen Nachmittag in der Plaza de toros zu denken, mit den Tausenden rasch bewegter Fächer, den roten Fajas und bunt gemusterten Mantas, — von der reichen, prächtigen Tracht der toreros selbst ganz abgesehen.

Mir war's förmlich zu Mute, als müßte ich von einem geliebten Wesen scheiden, als ich endlich nach vielen, vielen Tagen herrlichsten Genusses von Granada morgens früh bei Dämmerschein abfuhr, gen Sevilla. Wenn drüben in Marokko einer den Kopf hängen läßt, so sagt man: „er denkt an Granada“. Mir ist es seitdem oft so ergangen. Man braucht deswegen kein Maure zu sein.

Seit dem Erscheinen des Prachtwerkes: „Monumentos arquitectonicos de España“ ist der Anfang zur Erschließung einer Reihe von architektonisch hervorragenden, für die Kunstgeschichte von höchster Wichtigkeit vorhandenen Bauten gemacht, die bisher in genannter Wissenschaft recht stiefmütterlich behandelt worden sind. Englische und französische Publikationen griffen aus der Menge des Vorhandenen manches heraus, aber das Hauptaugenmerk waren doch stets die Überreste arabischer Bauten auf spanischem Boden, und unter den Monumentalbauten waren überall nur die hervorragendsten berührt. Jene zahllose Masse von Monographien, welche über Gegenstände der Kunstforschung in Italien, Frankreich, England und zumal Italien, sowie über die Reste klassischer Baukunst in Griechenland und den griechischen Kolonien geschrieben worden sind, haben im großen und ganzen Spanien unberührt gelassen, trotzdem daß dieses Land einen strotzenden Reichtum eigenartiger Schöpfungen besitzt. Eine Kunstgeschichte Spaniens wäre nicht minder lohnend, als die Erforschung sonst irgendwelcher Länder. Allerdings wäre es eine Riesenarbeit, die ein einziger kaum zu bewältigen imstande ist. Das ist mir oft eingefallen, wenn ich Monumenten gegenüberstand, wie z. B. dem Ayuntamiento in Sevilla, von dem ich beifolgend die Skizze eines Fensters gebe. Gerade diese leider unvollendete Fassade beispielsweise verdiente es, bis zum kleinsten Teil aufgenommen und publiziert zu werden, mit der gleichen Liebe, mit der Friedrich von Schack die Dichtungen, die Kultur einer vergangenen Epoche in seinem herrlichen Buche erschlossen hat. Man braucht ja nur zuzugreifen, das Material ist da![1] Freilich wie's mit archivalischen Forschungen aussehen würde, das ist eine andere Frage; denn trotzdem der höfliche Spanier alles „ala disposicion de usde“ stellt, ist er doch fürchterlich weitläufig, vielleicht mißtrauisch gegen Fremde, wenn es sich um Spezialforschungen in Archiven und anderen als Staatsbibliotheken handelt.

Wir leben in der Zeit der Sammelwerke. Warum ist es nicht möglich, einmal ein deutsches Unternehmen ins Leben zu rufen, das den reichhaltigen Stoff auf hispanischem Boden in Angriff nimmt, dem schaffenden Künstler zur Belehrung, der Wissenschaft zur Bereicherung?

1) Was die lebenden spanischen Künstler leisten, [illegible] Sitte und bunten Geschichte illustrieren, davon wußte man [illegible] recht wenig. Erst einige neuere Ausstellungen haben gezeigt, [illegible] Künstler wohnen, und [illegible] was für welche.

Kunstlitteratur.

Luthmer F., Der Schatz des Freiherrn Karl von Rothschild. — Meisterwerke alter Goldschmiedekunst aus dem 14.—16. Jahrhundert. Erste Serie. 50 Tafeln mit Text. Lichtdruck von Kömmler & Jonas. Frankfurt a. M., Heinrich Keller 1883. Fol.

Der Schatz des Freiherrn Karl von Rothschild zu Frankfurt a. M. ist heute ohne Zweifel die bedeutendste Privatsammlung von Arbeiten aus edlem Metall. In der relativ kurzen Zeit von dreißig Jahren zusammengebracht, war es eine Vereinigung besonders glücklicher Umstände, welche ein solches Resultat herbeigeführt haben. Baron Rothschild in Frankfurt zeichnet sich durch nicht minderen Sammeleifer aus, als die übrigen Mitglieder der weltbeherrschenden Familie, sein besonderes Interesse hat er den Arbeiten der Silber- und Goldschmiedekunst zugewandt. Der stete Umgang und die genaue Vertrautheit mit diesen Arbeiten haben es ermöglicht, daß der Besitzer sich allmählich eine Sicherheit in der Beurteilung dieser Dinge erworben hat, welcher nicht zum geringsten Teil das hohe Niveau der Sammlung zu danken ist. Endlich — last not least — ist ein Rothschild nicht in der Anwendung der Mittel beschränkt: er kann — als Direktor seiner Sammlung, ohne irgend eine Kommission zu fragen — im rechten Moment — ohne den Finanzminister zu bitten — beliebig in den Säckel greifen und für ein einzelnes Stück Summen zahlen, welche der Jahresetat eines kleinen Staates oder aller Museen der Welt zusammen genommen nicht erreicht. So sind denn in den letzten dreißig Jahren fast alle bedeutenden Silberarbeiten, die überhaupt auf den Markt kamen, in den Rothschild'schen Schatz gewandert, um hier für lange Zeit kritischen und unkritischen Augen entrückt zu sein. Wie viele Privatsammler, liebt es Baron Rothschild nicht — und man kann ihm das nicht verdenken — müßigen Gaffern oder krittelnden Skribenten seine Schätze zu zeigen und sich langweiligen oder mäkelnden Bemerkungen oder faden Ausdrücken der Bewunderung auszusetzen; wirkliche Kenner sind ihm stets willkommen gewesen. Da somit der Schatz fast unsichtbar war, hatte sich im Laufe der Jahre schon eine Art Legende darum gewoben und mit gespannter Erwartung durfte man der Publikation, die plötzlich angekündigt wurde, entgegensehen.

Ferdinand Luthmers Verdienst ist es, die kostbaren Schätze Kunstfreunden und Künstlern wenigstens in Abbildung zugänglich gemacht zu haben. In richtiger Würdigung der Intentionen des Herausgebers und seiner Spezialstudien auf diesem Gebiete gestattete Baron Rothschild die Publikation, und hierfür gebührt ihm der wärmste Dank aller Kunstfreunde. Bessern Händen konnte allerdings die Herausgabe dieser großen Schätze kaum anvertraut werden. Durch seinen „Goldschmuck der Renaissance" hat sich Luthmer bereits vor einigen Jahren als mit diesem Gebiete besonders vertraut ausgewiesen; seine Lehrthätigkeit hat ihn mit allen möglichen Sammlungen und Sammlern in nahe Beziehung gebracht, so daß man von vornherein überzeugt sein durfte, ein würdiger Schatz habe einen würdigen Herausgeber gefunden. Diesen Erwartungen entspricht nun das Werk durchaus. Drei Gesichtspunkte waren für Luthmer bei der Auswahl der Stücke — denn um eine Auswahl der besten Arbeiten handelt es sich — maßgebend: „die ausgewählten Stücke sollten den künstlerischen und materiellen Wert der Sammlung repräsentiren, sie mußten dem Forscher möglichst viele verschiedenartige Typen darstellen, sie sollten endlich dem modernen Kunsthandwerker in möglichster Mannichfaltigkeit praktische Vorbilder bieten". Der letztere Gesichtspunkt hat, wie Luthmer zugiebt und wie dies bei der Persönlichkeit des Herausgebers erklärlich ist, die meiste Berücksichtigung erfahren.

Der „Schatz Rothschild" soll zunächst in drei Serien zu je 50 Tafeln zur Ausgabe gelangen, deren erste — Pokale, Uhren, Gebrauchsgerät aller Art enthaltend — vollendet vorliegt. Von der folgenden Serie, welche eine Auswahl der größeren Geräte in Edelmetall, als Tafelaufsätze, Becher und ähnliches bringen wird, sind die ersten Hefte (den Merkelschen Tafelaufsatz enthaltend) erschienen. Die dritte Abteilung endlich wird aus der besonders reichen Sammlung der Schmuckstücke und Geschmeide kirchlichen und profanen Charakters, über 100 Stück zum Teil in Farbendruckblättern wiedergeben.

Die erste Serie enthält vorwiegend getriebenes Silbergerät für profanen Gebrauch aus allen Perioden, meist deutsche Arbeiten. An kirchlichem Gerät sind nur zwei Stück publiziert: eine schöne Monstranz, welche einen architektonischen Aufbau von überaus zierlicher Auflösung der gotischen Architekturformen zeigt, aus dem Beginn des 15. Jahrhunderts (Tafel 16), und eine Abendmahlskanne von edelster Form (Tafel 3), Augsburger Arbeit um 1600, fast identisch mit der schönen Kanne des Herrn L. Scheele in Leipzig.[1]

In einer stattlichen Anzahl ist das Profangerät gotischer Zeit vertreten, zunächst die großen Pokale, welche, einst auf den Kredenzen der Fürsten und Städte prangend, heute die Festtafel des freiherrlichen Hauses zieren. Voran steht das große Trinkgerät in Gestalt eines reich

1) Abgebildet u. a.: Societeit arti et amicitiae. Exposition retrospect. d'objets d'art en or et en argent à Amsterdam 1880, Pl. 29.

montirten Elefantenzahnes (Tafel 1), das Gegenstück zu dem berühmten Horn des Lüneburger Schatzes im Berliner Kunstgewerbemuseum[1]), von ganz gleichem Aufbau, nur überladener im Ornament. An Originalität der Erfindung und kulturhistorischer Bedeutung überragt dies Stück vielleicht noch der köstliche Becher (Tafel 12) auf vier von gotischen Architekturen gebildeten Füßen und mit in gleicher Weise verziertem Deckel, dessen Wandungen mit gravirten Darstellungen aus dem Leben der Vornehmen des 15. Jahrhunderts geschmückt sind. Das Gefäß ist dem berühmten oldenburgischen Horn in Kopenhagen verwandt und erinnert in manchen Dingen an die prächtige Kanne des königl. Museums zu Kassel.[2]) Es folgt sodann eine Anzahl getriebener Pokale auf hohem Fuß, in gotischem Fischblasenornament gebuckelt, zum Teil mit krausem Blattwerk verziert (Tafel 1, 29, 32, 47). Dies Ornament, ursprünglich schräglaufend, wird im 16. Jahrhundert senkrecht gestellt, allmählich verliert sich das Bewußtsein seiner Herkunft und aus den Fischblasen werden einfache halbkugelförmige Buckeln (Tafel 47). Von besonderer Seltenheit und Schönheit ist ein mit émail translucide verzierter spätgotischer Becher (Tafel 12) von unsicherer, doch wohl deutscher Herkunft, dessen Bestimmung zu profanem Gebrauch kaum zweifelhaft sein dürfte. Unter Figur 2 reproduciren wir einen gotischen Doppelbecher, dessen Corpora — um diesen alten, in den Nürnberger Ordnungen angewandten Ausdruck wieder einzuführen — aus Achatschalen gebildet werden (Tafel 11), die streng gotische Montirung von vortrefflicher Kontur weist noch auf das 14. Jahrhundert hin, die plattdeutsche Inschrift stellt die Herkunft sicher.

Weit zahlreicher als diese seltenen gotischen Prunkgefäße sind die Gefäße des 16. und 17. Jahrhunderts vertreten. Enthielten doch in jenen Zeiten nicht bloß die Paläste der Großen reiches Silbergerät, sondern auch der wohlhabende Bürger schmückte bei festlichen Gelegenheiten seine Tafel mit Silber und kostbarem Hausrat eigenen Besitzes; Rathäuser und Gilden besaßen ihren „Schatz", welcher sich durch Schenkungen fortwährend vermehrte, bis der unselige dreißigjährige Krieg furchtbar damit aufräumte[3]). Die Innungsstuben enthielten bis in unser Jahrhundert hinein manch getriebenes Silbergerät, welches erst spät in öffentliche oder Privatsammlungen gewandert ist. So hat Baron Rothschild zwei prächtige Pokale von der anfangs der sechziger Jahre aufgelösten Frankfurter Goldschmiedeinnung erworben (Tafel 21 und 35), deren einer von 1601 unter anderem Zierat die Darstellung einer Goldschmiedewerkstatt zeigt, der andere vom Jahre 1611 im Aufbau und Verzierung uns noch die ganze ungetrübte Schönheit der Arbeiten aus der Mitte des 16. Jahrhunderts erkennen läßt.

Die übrigen Pokale, welche in dieser Serie publizirt sind, zählen durchweg zu den besten bekannten Arbeiten dieser Gattung; jede öffentliche Sammlung würde sich im Besitz eines einzigen dieser Stücke glücklich schätzen. Eine Nürnberger Arbeit, von edelstem Aufbau auf dreibuchtigem Fuß, trägt auf den getriebenen Buckeln kleine Silberplättchen mit in émail translucide ausgeführten Ornamenten der Flötner'schen Art (Tafel 26). Der Meister — er führt im Stempel ein Posthorn — hat gerade diese Ornamente bevorzugt, man kennt mehrere Arbeiten von ihm in verschiedenen Sammlungen; ein fast unbekannter Sturzbecher von 1566 befindet sich im Rathaus zu Erfurt. Aus der Gruppe der früher Paul Flindt, jetzt mit gleichem Unrecht W. Jamnitzer zugeschriebenen schönen Pokale im South Kensington Museum und in Nürnberg besitzt Rothschild gleichfalls ein Exemplar von gleicher Form (Tafel 19), sogar mit dem Deckel, der sonst fehlt. Von dem Meister dieser Arbeiten H R. scheinen mir auch die beiden köstlichen Schalen des Louvre (Darcel, Nr D 876, 877), dort als französische Arbeiten ausgegeben, aber laut Stempel Augsburger Herkunft, herzurühren. Endlich illustrirt ein Pokal in „Jamnitzer-Form" (Tafel 8, darnach unsere Fig. 1) wieder einmal recht deutlich, wie

1) Abgebildet: Bucher und Gnauth, Das Kunsthandwerk II. Tafel 1.

2) Abgebildet: Ebenda III. Tafel 68. — Die Bemerkung im Text über Berlin als Herstellungsort beruht auf einem Irrtum. In der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts war man in Berlin weder im Stande, etwas derartiges zu leisten, noch kennt man in jener Zeit Silberstempel.

3) Von der Stadt Lüneburg wissen wir, daß sie im Jahre 1610 an silbernen Geräten 255 Stück, im Jahre 1661 bereits nur noch 45 Stück besaß. 1758 waren noch 37 Geräte vorhanden, welche (bis auf einen Humpen) 1874 nach Berlin überführt wurden.

vorsichtig bei der Zuteilung von Silberarbeiten [illegible] Meister zu verfahren [illegible], da wir über die Eigentümlichkeiten [illegible] der einzelnen Meister noch herzlich wenig wissen. Auf Grund der von Bergau als Entwürfe [illegible] Arbeiten Wenzel Jamnitzers angesehenen Stiche hatte der Herausgeber, bevor er die Marke [illegible], den vorliegenden Pokal [illegible] diesem Meister zugeschrieben. Nun hat zunächst Bergau den Beweis, daß die [illegible] Blätter von Jamnitzer herrühren, nicht erbracht, es nicht einmal wahrscheinlich gemacht [illegible], widersprechen sehr viele Werke des Jamnitzer zum Teil geradezu dieser Annahme. Endlich ist dieser „Stil des Jamnitzer" durchaus nicht einem Meister oder einer Stadt eigentümlich: unser Pokal stammt aus Augsburg, [illegible] Zeu-

[illegible]

zeugs ist eine Lüneburger Arbeit. Ohne Zweifel aber haben wir es im vorliegenden Fall mit einem Meister ersten Ranges zu thun, dessen Name leider noch unbekannt ist; er führt als Stempel eine offene Blüte.

Den Pokalen schließen sich eine Reihe Humpen der verschiedensten Formen (Tafel 34. 38, 43, 45, 46) meist aus dem 17. Jahrhundert an, mit getriebenen Darstellungen und Ornamenten. Ein besonders schönes Stück ist der mit einem völlig durchbrochenen Mantel versehene Humpen, dessen Meistermarke [illegible] H. M. zeigt. In Brüssel[1] befindet sich aus derselben Werkstatt ein Humpen mit getriebenen Reliefs, welcher aber zugleich den Wohnort des Meisters, Augsburg, anzeigt. Der Wert [illegible] Gruppe liegt, wie Luthmer richtig bemerkt, weniger in der Feinheit der Details, als in der kräftigen Massenwirkung. In

1) Musée de la Porte de Hal. — In dem alten Katalog [illegible] Catalogue du musée [illegible] d'antiquités etc. 1876, IIme section Nr. F. 6.

dieser Beziehung bilden den direkten Gegensatz zu den Humpen die Kannen: hier ist es der fein gegliederte Aufbau und die sorgfältige Durchbildung im Einzelnen, welcher die beabsichtigte Wirkung gewährleistet. Von solchen durch ihre eleganten Formen besonders zur Dekoration unserer Buffets begehrten Stücken enthält die Publikation eine größere Anzahl (Tafel 6, 11, 22, 43), einige mit der zugehörigen Platte (Tafel 7, 23), deutsche und italienische Arbeiten des 16. Jahrhunderts, einzelne von hervorragender Schönheit. Daran reihen sich einige Schalen, eine treffliche Augsburger Kaffeekanne aus dem Beginn des 18. Jahrhunderts (Tafel 10), eine Pilgerflasche mit aufliegendem Rollwerk (Tafel 9) deutscher Herkunft, endlich eine kleine überaus zierliche Zuckerdose mit reichem getriebenen Ornament im Stil Louis' XIV. (Tafel 10), nach dem Stempel eine Arbeit des Johannes Lely zu Leeuwarden [1]).

Ganz vereinzelt steht eine große getriebene Schale mit Darstellungen aus der Geschichte der Judith und des Holofernes mit erklärenden Beischriften in portugiesischer Sprache (Tafel 15): in der Mitte eine runde, vermutlich später zugefügte Platte mit der Halbfigur einer Frau in email translucide, darum die Figuren von vier Kardinaltugenden. Dies überaus kostbare Stück besitzt, wie der Herausgeber anführt, ein Pendant in einer Schale des österreichischen Kaiserschatzes; doch giebt es deren noch mehrere. Ein drittes Stück befindet sich im Besitz des Königs von Portugal, ganz gleich in der Komposition, mit Profandarstellungen; in der Mitte fehlt wie an dem Wiener Exemplar die Emailplatte [2]). Ferner gehört hierher die allerdings weniger feine Schüssel im Besitz des Herrn Ch. Stein in Paris, ohne Zweifel portugiesischer Herkunft [3]).

An diese Arbeiten in getriebenem Silber schließen sich eine Anzahl Geräte, vorwiegend Pokale, deren Corpora aus anderem Material, aus Bergkrystall, Muscheln aller Art &c. bestehen. Die Form des Gefäßes ist hierbei bedingt durch die Gestalt des zu montirenden Materials; in der Fassung und Ausgestaltung des Ganzen ließen hier die Künstler ihrer Phantasie und Laune oft freien Lauf, und so zählen denn die Arbeiten dieser Gattung zu den reizvollsten Produkten deutscher Kleinkunst. Bei zwei Pokalen und zwei Humpen (Tafel 36, 13, 30, danach unsere Figur 3), durchweg süddeutschen Arbeiten edelsten Stils aus dem 16. Jahrhundert, bilden mächtige Stücke Bergkrystall, zum Teil mit gravirten Ornamenten, das eigentliche Gefäß. Hervorzuheben sind ein köstlicher Pokal mit Perlmutterschuppen belegt (Tafel 49) Nürnberger Herkunft, eine geschnitzte Kokosnuß in reicher Fassung (Tafel 44), Kölner Arbeit, zwei montirte Straußeneier (Tafel 31, 49), deren eins in prächtiger emaillirter Fassung reich bemalt ist [5]) (S. unsere Figur 4). Wir haben es hier mit einem Leipziger Meister zu thun (seine Marke besteht aus J G. zusammengezogen), von dem ich eine sehr ähnliche Arbeit — gefaßtes Straußenei, von einem Neger getragen — in Brüssel nachzuweisen vermag [6]); eine andere Arbeit des Meisters, Humpen mit durchbrochenem Mantel, befindet sich in Kassel [7]). Nautilus- und Schneckenmuscheln, von Tritonen getragen und mit Wassertieren auf dem Fuß und Deckel geziert, fehlen der Sammlung ebensowenig (Tafel 4, 38), wie phantastische Bildungen durch die Form der Muschel veranlaßt (Tafel 18); ein Pokal (Tafel 24) ahmt sogar in getriebener Arbeit die beliebte Form des Nautilus nach. Nach Erfindung der farbigen Emailmalerei

1) Ganz gleiche Arbeiten des Meisters, vielleicht demselben Service angehörig, in Holland im Privatbesitz. — Abgebildet in dem S. 81 Anm. 1 citirten Werke, Taf. 11 und 30; danach ein Becher: Zeitschrift f. bild. Kunst, XVIII, S. 189.

2) Leitner, Die Schatzkammer des a. h. Kaiserhauses. Abteilung der Silbergeräte. Nr. 105.

3) Abgebildet: Catalogo illustr. da exposição retrospectiva etc. em Lisboa em 1882. Estampas. Tafel 5. Beschrieben ebenda Texto, pag. 133. Sala G. Nr. 51.

4) Abgebildet: Giraud, les arts du metal, pl. XII.

5) Ein völlig identisches Stück im Besitz des Freiherrn v. Friesen-Rötha wird wohl aus derselben Werkstatt herrühren. Abgebildet: Alte kunstgewerbliche Arbeiten aus der Leipziger Ausstellung 1879, Tafel 14. — Zwei sehr ähnliche Arbeiten, unbemalt, aber Nürnberger Herkunft, in Kassel (Nr. 86 und 87).

6) Musée de la Porte de Hal, l. c. Nr. F. 11. — Stempel L und JG (zusammengezogen).

7) Nr. 41. Stempel: zwei gekreuzte Schwerter und J. G. (zusammengezogen). — Man hat wohl anzunehmen, daß während der Thätigkeit des Meisters der Stempel der Stadt geändert wurde.

auf weißem Grunde durch Charles Toutin von Chateaudun (1632) wurden Platten in dieser Technik bald zur Verzierung von Gefäßen verwandt. Das Hauptstück dieser Art in der Rothschild'schen Sammlung ist ein Pokal (Tafel 28) in Gold getrieben, um den Schaft [illegible]

Abb. [illegible] Pokal mit [illegible]

[illegible]

ein breiter Streifen, welcher in Emailmalerei die Einnahme einer Hafenstadt durch eine Flotte darstellt: ein Geschenk der Staaten von Seeland an Cornelius de Witt 1667 — ein Stück von hohem künstlerischen und historischen Wert. Mit kleinen Platten in gleicher Technik sind ein Humpen und eine Kanne aus getriebenem Silber (Tafel 29) verziert, der Humpen [illegible]

holländische Arbeit vom Ende des 17. Jahrhunderts, die Kanne in Augsburg um 1700 gefertigt.

An Uhren enthält die Publikation eine vortreffliche Standuhr (Tafel 33), aus vergoldetem Kupfer, ein würdiges Seitenstück der Uhr im Schatz des österreichischen Kaiserhauses, der berühmten Arbeit des Jeremias Metsker von Augsburg, dessen Werkstatt auch unsere Uhr möglicherweise entstammt. Diesem Prachtstück des 16. Jahrhunderts reiht sich an eine Uhr des 17. Jahrhunderts (Tafel 25), reich mit Kameen und feingearbeitetem Ornament besetzt, die der Herausgeber mit großer Wahrscheinlichkeit auf den Dresdener Goldschmied Köhler zurückführt. Eine Taschenuhr mit durchbrochenem Gehäuse (Tafel 2) gehört zu den besseren Arbeiten des 16. Jahrhunderts. Eine Anzahl in Silber getriebener, zum Teil durchbrochener Bucheinbände (Tafel 10, 29, 39) verraten sich auch ohne Marken als deutsche Arbeiten des 18. Jahrhunderts, eine Ebenholzkassette mit vielen durchbrochenen Beschlägen und figürlichem Schmuck (Tafel 15) aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts weist auf Augsburg, vielleicht die Werkstatt des Matthäus Wallbaum hin.

Zum Schluß verdienen noch einige Tafelgeräte von besondrer Form Erwähnung. Ein Schiff mit vollständiger Bemannung (Tafel 17) entstammt einer Nürnberger Werkstätte des 16. Jahrhunderts [1]). Es ist nahe verwandt in der Arbeit dem mächtigen Schiff im Hôtel Cluny, dessen genauere Bestimmung mir leider nicht möglich war [2]. Von ungewöhnlicher Form ist ein Trinkgefäß: ein schmiedender Vulkan (Tafel 48), Augsburger Arbeit des 17. Jahrhunderts und ein phantastisches Ungeheuer (Tafel 50) als Gießgefäß.

Ein bekanntes, besonders schönes Gerät (Tafel 18) mag den Schluß bilden: die Diana auf dem davoneilenden Hirsch, ihr zu Füßen Hunde und jagdbares Getier. Neben der Diana saß ursprünglich ein Amor; der Kopf des Hirsches ist abnehmbar: das Ganze läuft vermittelst eines Uhrwerks. Dies überaus originelle Stück ist in zahlreichen Exemplaren vorhanden: in Berlin, Gotha, München (Schatzkammer, wo der Amor erhalten ist), Neapel, Moskau, vielleicht noch öfter. Die große Anzahl der Wiederholungen erklärt sich aus der ursprünglichen Bestimmung dieser Gefäße: es waren bei einem „Ringelreiten" ausgesetzte Preise. Die beiden Exemplare in Gotha wurden von Johann Ernst dem Jüngern, Herzog zu Sachsen-Weimar, auf dem Wahltag zu Frankfurt 1612 gewonnen.[3]) —

Diese Übersicht über den reichen Inhalt des Werkes wird wenigstens einigermaßen einen Einblick in die hier zum ersten Mal bekannt werdenden Schätze gewähren; sie wird die Länge der Besprechung erklären und hoffentlich recht viele Künstler und Kunstfreunde veranlassen, sich eingehend mit dem übrigens trefflich ausgestatteten Werke zu beschäftigen.

Berlin. A. Pabst.

F. Jos. van den Branden, Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool. Antwerpen 1883, Druckerij J. E. Buschmann. 1436 S. 8.

Max Rooses, Geschichte der Malerschule Antwerpens von Q. Massijs bis zu den letzten Ausläufern der Schule P. P. Rubens. Aus dem Vlämischen übersetzt von Dr. Franz Reber, Direktor der königl. bayer. Staatsgemäldegalerie. Mit 10 Radirungen und 10 Holzschnitt-Vollbildern. München, Literarisch-Artistische Anstalt (Th. Riedel). 1881. 472 S. 8.

Wilhelm Bode, Studien zur Geschichte der holländischen Malerei. Mit Facsimile's der Künstlerinschriften. Braunschweig, Fr. Vieweg & Sohn 1882. 646 S. 8.

Dem zweiten der obengenannten Bücher gegenüber haben wir schon seit geraumer Zeit eine Ehrenschuld einzulösen; nur das langsame Fortschreiten des ersten, welches gewissermaßen

1) Der Meister führt einen Baum im Stempel. Arbeiten von ihm kommen mehrfach vor, ein schöner gebuckelter Pokal in Gotha.

2) Im neuen Kataloge von 1881 Nr. 5104.

3) Das Berliner Exemplar zeigt die Augsburger Marke, das Meisterzeichen ein Ochsenkopf (?) en face. Früher stets dem W. Jamnitzer zugeschrieben. — Die oben gegebene Notiz über ursprüngliche Bestimmung der Geräte findet sich bei Aube, Das herzogl. Kunstkabinet zu Gotha. (3. Aufl. S. 55, wo auch die Litteratur angegeben ist.

als eine Konkurrenzarbeit aufzufassen ist, hat uns bisher daran gehindert, weil wir beide gemeinschaftlich besprechen wollten. Denn beide sind auf einen gemeinsamen Ursprung zurückzuführen, auf das von dem Antwerpener Gemeinderat im Jahre 1876 mit Rücksicht auf das bevorstehende Rubensjubiläum erlassene Preisausschreiben, welches eine Geschichte der Antwerpener Malerschule in vlämischer Sprache als „Lese- und Lehrbuch für das Volk“ verlangte und diese Forderung noch näher dahin präzisierte, daß die Darstellung „enthalten sollte 1) biographische Mitteilungen über die vornehmsten Künstler, 2) Überblicke über die Entwicklung, die Blüte und den Verfall der Kunst in den verschiedenen Perioden ihres Bestehens.“ Beide Schriften sind mit dem ersten Preise gekrönt worden. Während der gelehrte und geistvolle Konservator des Museums Plantin-Moretus sein Buch in vlämischer Sprache bereits 1879 herausgegeben hat, ist das Werk von F. Jos. van den Branden, dem Archiv-Adjunkten der Stadt Antwerpen, welches lieferungsweise erschien, erst vor kurzem vollendet worden. Den Verfasser trifft an dieser Verzögerung keine Schuld, sondern die Preisrichter, unter deren Händen die zweite Hälfte des Manuskripts spurlos verloren gegangen ist, so daß sich also der beklagenswerte Autor genötigt sah, den verschwundenen Teil noch einmal zu schreiben, wodurch natürlich die Vollendung des Buches erheblich verzögert wurde. Inzwischen ist von dem Roosesschen Werke die oben citirte deutsche Übertragung erschienen, welcher der Verfasser selbst seine Mitwirkung geliehen hat. Die neueste Litteratur und die jüngsten Resultate neuer Forschungen auf dem Gebiete der Denkmäler und in Archiven sind in die deutsche Ausgabe verarbeitet worden, und so haben manche Partien eine vollständige Umgestaltung erfahren. Was der deutschen Ausgabe noch einen weiteren Vorzug vor der vlämischen giebt, ist die Ausstattung. Zwar ist der Illustrationsapparat der letzteren in die erstere übernommen worden, aber der Druck der Radirungen und Holzschnitte ist ein ungleich besserer, so daß namentlich die ersteren, welche in der Originalausgabe recht tot, frostig und hart aussehen, in der deutschen Ausgabe einen günstigeren Eindruck machen, vermutlich weil sie auf besserem Papier gedruckt sind. Man darf überhaupt angesichts der beiden vlämischen Werke die Thatsache nicht verschweigen, daß die Antwerpener und die belgischen Drucker im allgemeinen noch manches zu thun haben, um wieder auf den Standpunkt der berühmten Officina Plantiniana zu gelangen. Auch der künstlerische Wert der von J. B. Michiels ausgeführten Radirungen ist kein sonderlich großer. Die Modellirung der nackten Körper leidet an großer Härte, und wenn die Radirungen auch den sachlichen Inhalt der Bilder ziemlich getreu wiedergeben, so fehlt ihnen doch der pikante, malerische Reiz, welchen z. B. Unger und die von ihm lernten ihren Blättern aufzuprägen wissen. Solche Dinge liegen aber, wie jedermann weiß, fast immer außerhalb der Machtvollkommenheit des Autors. Niemand wird sich über die äußeren Unzulänglichkeiten seines Buches klarer sein, als Rooses selber, welcher die besten Muster der Buchausstattung in seinem einzig gearteten Museum täglich vor Augen hat.

Ganz rein und ungetrübt war die Freude, welche wir bei der Lektüre, nein, beim Studium seines Buches emfunden haben. Denn Rooses ist nicht nur ein Historiker, welcher die Resultate fremden Sammeleifers künstlerisch formt, sondern ein Spezialforscher auf mehr als einem Gebiete. Hat sein Mitbewerber van den Branden vor ihm eine umfassendere Kenntnis der Urkunden voraus, so ist ihm Rooses hinwiederum in der Bilderkenntnis und in der Bilderkritik überlegen, welche bisher stets die schwächste Seite der belgischen und holländischen Gelehrten waren. Sie sind allesamt tüchtige Archivare und Urkundenforscher; aber sie teilen meist mit den Franzosen die Abneigung, über die Grenzen ihres Vaterlandes hinaus auswärtigen Kunstdenkmälern nachzuspüren, auch wenn dieselben im engsten Zusammenhange mit ihrer heimischen Kunst stehen. Max Rooses bildet eine Ausnahme von der Regel: er hat seine Arbeit auf einer sehr ausgedehnten Bilderkenntnis aufgebaut und sich eine Urteilskraft, einen Scharfblick angeeignet, denen wir unsere volle Anerkennung zollen müssen. Seine Methode ist besonnen und vorsichtig, und deshalb wird man selten mit ihm in Zwiespalt geraten, selbst auf dem engeren Gebiete der Gemälde von Rubens, auf welchen sich naturgemäß das Hauptaugenmerk des Lesers in jeder Geschichte der Antwerpener Malerschule richtet. Wir dürfen sagen, daß die Biographie und Charakteristik dieses Großmeisters den Glanzpunkt des

Roosesschen Buches bildet, daß er also den Hauptzweck, welcher dem Antwerpener Gemeinderat bei seinem Preisausschreiben vor Augen schwebte, vollkommen erfüllt hat. Man muß dem gelehrten, ungemein belesenen Verfasser schon geraume Zeit auf Schritt und Tritt nachgegangen sein, um in diesem mit großer Meisterschaft und mit souveräner Beherrschung des urkundlichen und sachlichen Materials entworfenen Künstlerbilde Irrtümer aufzuspüren. So wird man z. B. das Bildnis der Söhne von Rubens in Dresden in Anbetracht des zähen gelben Gesamttons und der leblosen Modellirung nur als eine Atelierkopie gelten lassen dürfen und dem gleichen Bilde in der Galerie Liechtenstein in Wien endgiltig das Recht des Originals vindiziren müssen. Auch die beiden Gemälde in Dresden, welche die Rückkehr der Diana von der Jagd darstellen, sind im Hinblick auf das Darmstädter Bild nicht mehr zu halten, ebensowenig wie der Liebesgarten derselben Galerie, welchen ich für eine Vervielfältigung des von Rubens erfundenen Themas durch Erasmus Quellinus, den Lieblingsschüler seiner letzten Jahre, halte. Auch unter den Rubensschen Gemälden der Münchener Pinakothek wird die Kritik noch eine strenge Sichtung vorzunehmen haben, vor welcher, wie ich fürchte, manches berühmte Bild nicht wird bestehen können, so z. B. die Amazonenschlacht. Die von der Handschrift des Meisters abweichenden, ganz fremdartigen Züge dieses Bildes sind schon dem ausgezeichneten Rubenskenner Roger de Piles aufgefallen, welcher (1677) in seiner Beschreibung der Rubenswerke im Kabinet des Herzogs von Richelieu, in welchem sich die Amazonenschlacht in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts befand, folgendes sagt: Quoique le coloris y soit suffisamment bien entendu pour se faire louer, neanmoins il n'y est pas dans la même union que dans les autres tableaux et tout y est fait au premier coup, aussi n'est-ce qu'une esquisse et le dessein d'un plus grand ouvrage. — Daß Rubens für das 1625 gemalte Reiterbildnis des Herzogs von Buckingham „ein Stück Silbergerät im Werte von hundert Kronen“ erhielt (Rooses S. 223), ist wohl ein Irrtum. Im Kassabuch der privaten Ausgaben und Einnahmen des Herzogs steht wörtlich unter dem Jahre 1625: Given to Mr. Rubens for drawing his L^ps picture on horseback, 500 l. (Sainsbury, Unpubl. papers, p. 68).

Auf die strenge Wissenschaftlichkeit des Roosesschen Buches wirft leider der Umstand einen Schatten, daß auch Rooses sich durch die Antwerpener Chauvinisten hat verleiten lassen, Antwerpen mit einer „fast völligen Sicherheit“ für den Geburtsort des Meisters zu erklären. Der Übersetzer hat in einer Note seine entgegengesetzte Meinung angedeutet, und das ist auch genügend mit Bezug auf eine Frage, welche für jeden, der die kunstgeschichtliche Forschung nicht vom Standpunkte kleinlicher Kirchturmsinteressen betreibt, eine sehr untergeordnete ist. Daß der verstärkte Siegesruf der Antwerpener Lokalhistoriker und Stadtarchivare auf die gewaltsame, völlig unkritische Auslegung einer wenig belangreichen Urkunde zurückzuführen ist, hat Riegel in seinen „Beiträgen zur niederländischen Kunstgeschichte“ I, S. 179 ff. und S. 185 ff. so überzeugend nachgewiesen, daß kein Wort mehr darüber zu verlieren ist, wie Riegel überhaupt die ganze Streitfrage für diejenigen, die offene Augen haben, zum Abschluß gebracht hat. Daß Rooses der allgemeinen Schwäche der Kritik, von welcher seine ganze Umgebung in Antwerpen ergriffen worden, auch anheimgefallen ist, läßt sich vom rein menschlichen Standpunkte erklären, beeinträchtigt aber nach außen hin das Gewicht seiner Autorität, was um so mehr zu bedauern ist, als sein Werk sich durch vornehmen Ton und durch geschmackvolle Darstellung weit über die von dem Gemeinderat erwartete „Volksschrift“ erhebt. F. Jos. van den Branden ist dieser Erwartung bei weitem näher gekommen, und er würde sie auch vollkommen erreicht haben, wenn sein Werk nicht so umfangreich und dafür lieber mit Abbildungen versehen worden wäre. Bei ihm ist die Frage nach dem Geburtsorte des Rubens bereits über jeder Diskussion erhaben, und wenn er sich zu einer solchen noch herbeiläßt, so geschieht es nur, um einen gewissen Ernst der Methode zu wahren. Diese kleinen menschlichen Schwächen dürfen uns aber gegen die außerordentlichen Vorzüge seines Buches nicht blind machen. Er schüttet ein wahres Füllhorn von neuen urkundlichen Mitteilungen über den Leser aus, die wir natürlich nicht einzeln citiren können. Nur so viel sei bemerkt, daß er zum erstenmale aus Urkunden über die beiden ersten Meister von Rubens, Tobias van Haecht und Adam van Noort, ein helles Licht verbreitet, daß er nachweist, daß der erstere

mit der Familie Rubens verwandt war, woraus es sich erklärt, daß man den jungen Peter Paul ihm zuerst in die Lehre gegeben, und daß er, ebenfalls an der Hand von Urkunden, die häßlichen Nachreden, welche klatschsüchtige Anekdotenschreiber über Adam van Noort gemacht haben, in das Gegenteil umwenden kann.[1]) Über die künstlerische Thätigkeit von Rubens, der 1598 „Freimeister“ wurde, bis zu seiner Abreise nach Italien (1600) ist absolut nichts bekannt. Was Michiels anführt, ist eitel Phantasie, und auch van den Branden hat nur eine leise Spur von dem Zusammenwirken Otto van Veens und seines großen Schülers in folgender Beschreibung eines Gemäldes entdeckt: Een stuck van Octavi ende Breugel, ende bij Rubens eerst geschildert, met buytenlijst, wesende den Berch Parnassus. Die Fälschung scheint übrigens diese Lücke ausgenutzt zu haben. Unter den Handschriften der Sammlung des Lord Ashburnham befindet sich nämlich, was ich einer freundlichen Mitteilung des Herrn Prof. Gaedeke in Dresden verdanke, sub. Nr. 73 Additional manuscripts ein Werk mit folgendem Titel: „Historia vom Leiden und Sterben unsers Herrn Jesu Christi, unserem Erlöser. P. P. Rubens. Ex. 1598.“ und einem erläuternden Zusatze in englischer Sprache, in welchem es heißt, daß das Buch „siebzehn höchst vollendete Malereien in chinesischer Tusche“ enthält, welche sämtlich mit den Buchstaben P. P. R. f. bezeichnet sind, und daß dasselbe „von Peter Paul Rubens seinem Lehrer und Freund Octavio van Veen“ geschenkt worden sei. Diese Angaben erscheinen schon an und für sich sehr verdächtig, und überdies hat mir auch Herr Dr. J. P. Richter in London auf meine Anfrage bestätigt, daß die Zeichnungen „von Rubens nicht eigenhändig ausgeführt sein können“, was sich aus dem Charakter derselben ergebe. Wir haben also in diesem Manuskript eine Fälschung, vermutlich eine der Vibrischen, zu sehen.

Sowohl Rooses als van den Branden haben die bekannte, aus den Manuskripten des Mols zuerst von Reiffenberg hervorgezogene lateinische Vita des Rubens, welche wahrscheinlich von seinem Neffen verfaßt worden ist, als eine Urkunde von unzweifelhafter Zuverlässigkeit betrachtet. Und zwar mit vollem Rechte. Riegel hat zwar in seiner oben citirten Schrift die Autorität dieser Biographie erschüttern wollen und nachzuweisen versucht, daß dieselbe ein dürftiger Auszug aus der Vie de Rubens von Roger de Piles, also nur eine abgeleitete Quelle sei. Wenn er jedoch den Charakter der lateinischen Ausdrucksweise als Philologe ins Auge gefaßt hätte, würde er die Entstehung dieses Dokumentes im 17. Jahrhundert nicht angezweifelt haben. De Piles hat unter den mémoires, die ihm von der Familie zur Verfügung gestellt wurden, auch die Vita vor sich gehabt und den knappen, gebundenen Stil derselben durch rhetorische Wendungen, durch Umschreibungen und Zusätze erweitert. Bisweilen hat de Piles in seinen Zusätzen Irrtümer begangen, welche der Verfasser der Vita vermieden hat, weil er den Begebenheiten näher stand und in der heimischen Kunstgeschichte besser bewandert war als der Franzose. Ein Beispiel möge genügen. Der Verfasser der Vita schreibt über die Schüler von Rubens folgendes: In arte pictoria plurimos habuit discipulos, inter quos excelluerunt Petrus Soutmans, pictor Sigismundi regis Poloniae, Justus van Egmond, Erasmus Quellinus, Joannes Bronchorst, Joannes van den Hoecke, pictor archiducis Leopoldi et praecipue Antonius van Dyck etc. Bei de Piles liest man: Il a eu plusieurs élèves, entre lesquels les plus célèbres sont Pierre Soutmans, peintre de Sigismond, roi de Pologne; Jean van Hoeck, peintre de l'Archiduc Léopold; Juste d'Egmont; Quellinus, fameux sculpteur, qui a décoré la Maison de Ville d'Amsterdam; Antoine van Dyck etc. Den ihm unbekannten Bronchorst hat Roger de Piles also fortgelassen und dem Erasmus Quellinus einen Zusatz gegeben, welcher ebenfalls beweist, daß er ihn nicht kannte. Er hat ihn nämlich mit dem Bildhauer Artus Quellinus dem älteren

[1]) Hier sei nebenbei bemerkt, daß derselbe verdienstvolle und erfolgreiche Urkundenforscher in Bezug auf Brouwer in die umgekehrte Lage gekommen ist, indem er aus zahlreichen Urkunden gegenüber neueren Rettungsversuchen nachweisen konnte, daß Brouwer thatsächlich von den älteren Chronisten nicht zu schwarz geschildert worden ist. Die gehaltreiche Schrift, in welcher diese Untersuchungen niedergelegt sind und die auch den bedeutendsten Schüler Brouwers in ihren Bereich zieht, führt den Titel: Adriaen de Brouwer en Joos van Craesbeek. Haarlem. W. C. de Graaff. (Separatabdruck aus De nederlandsche Kunstbode. 85 S.).

verwechselt, was natürlich dem Verfasser der Vita nicht in den Sinn kommen konnte. Riegel scheint dieses grobe Mißverständnis übersehen zu haben. Wir werden also nach wie vor an der zeitlichen Priorität der Vita vor der Vie festhalten müssen.

Beide Geschichtsschreiber haben ihre Darstellung mit van Eyck und einem allgemeinen Überblick über die altniederländische Malerei im allgemeinen und über die Entwickelung der Antwerpener Lucasgilde im besonderen begonnen und schließen den glänzenden Lauf ihrer Schilderung mit dem letzten Großmeister der Schule, mit Leys. „Es ist merkwürdig zu beobachten, so schreibt Rooses in seinem Schlußkapitel, wie die Antwerpensche Schule in den jüngsten ihrer Historienmaler zu den frühesten ihrer Meister zurückkehrte. Über die Italianisten hinweg suchen Leys und Lies wieder die Spuren eines Massijs und Pieter Brueghel. In Reaktion gegen die verschönernde Tendenz der Italienischgesinnten und der Nachfolger des Rubens streben sie nach Wahrheit auf Kosten der Schönheit, sind aber insofern Kinder ihrer Zeit geblieben, als sie anstatt der religiösen Gegenstände, wie sie die Überlieferung festgestellt hat, sich Aufgaben aus der vaterländischen Geschichte erwählten, und diese mit dem Geiste kritischer Geschichtsforscher und mit dem Gefühl für malerische Schönheit behandeln, wie dies die Gegenwart charakterisirt.“ In den Schlußkapiteln der van den Brandenschen Darstellung sind die Mitteilungen über die Kunsträubereien durch die Kommissäre der französischen Republik und über die Zurückgabe des größten Teils der geraubten Kunstschätze von besonderem Werte.

Die Geschichte der Antwerpener Malerschule ist mit derjenigen der belgischen Malerei fast identisch. Waren auch im 15. Jahrhundert Gent, Brügge und Löwen die Vororte derselben, so blieb doch Antwerpen seit der Wende dieses Jahrhunderts ihr alleiniger Mittelpunkt. Ganz im Gegensatze zu dieser Lokalisirung der Kunst in Belgien bietet das benachbarte Holland eine ganze Reihe solcher Centralstellen, in erster Linie Amsterdam und Haarlem, dann Leyden, Dordrecht, Delft, Rotterdam und andere Städte, in welchen allen gewisse Künstlergruppen thätig waren, die eine gesonderte Darstellung verlangen und doch wieder einander so eng berühren, daß eine isolirte Betrachtung der einen oder der anderen ein unvollständiges Bild geben würde. Der Geschichtsschreiber der holländischen Malerei steht also einer viel umfassenderen und weitschichtigeren Aufgabe gegenüber, und dieser Umstand mag auch Dr. Wilhelm Bode, den Verfasser des dritten der obengenannten Bücher, „Studien zur Geschichte der holländischen Malerei“, veranlaßt haben, zur Zeit von einer Geschichte dieser Malerei selbst, die man aus seiner Feder erwartet hatte, abzusehen. Er bietet uns dafür in diesem Buche einen Teil des Materials, welches er für eine historische Gesamtdarstellung gesammelt hat. Er sagt in der Vorrede, daß es ihm während der Vorarbeiten klar geworden, „daß die Zeit für eine glückliche Lösung einer so schwierigen Aufgabe noch nicht gekommen ist.“ Bode hat einmal an einer anderen Stelle darüber geklagt, daß mehrere holländische Forscher seit Jahren aus ihren Archiven einsammeln und nichts publiziren. Auch daraus erklärt sich seine berechtigte Scheu, schon jetzt mit einer Geschichte der holländischen Malerei hervorzutreten, da eine urkundliche Notiz, welche dieser oder jener Forscher noch zurückhält, die scharfsinnigsten Kombinationen über den Haufen stoßen kann, und man stellt nicht gern eine Autorität bloß, die man auf eine fast fünfzehnjährige, demselben Ziele gewidmete Arbeit begründet hat. Wir müssen uns also vorderhand mit einigen Vorarbeiten begnügen, von denen freilich zwei, die Studien über Frans Hals und seine Schule im weitesten Sinne und über Rembrandts künstlerischen Entwickelungsgang in seinen Gemälden, bereits über den Charakter einer bloßen Vorarbeit hinausgehen und fortan als grundlegend werden betrachtet werden müssen. Die letztere nimmt fast die Hälfte des ganzen Buches ein und darf als ein Muster der Stilkritik und nüchternen Forschung bezeichnet werden. Mancher wird freilich an diesem nüchternen, ja bisweilen recht trockenen Tone Anstoß nehmen. Es handelt sich am Ende doch immer um die Analyse von lebendigen Kunstwerken und nicht von anatomischen Präparaten, die in Spiritus gesetzt sind. Aber Bode glaubt dem in allerhand freundlichen Farben schillernden „Kunstfeuilleton“ den ruhigen, aktenmäßigen Ton streng wissenschaftlicher Methode gegenüberstellen zu müssen, um sich schon äußerlich von Feuilletonisten wie W. Bürger u. a. zu unterscheiden. Doch das sind Geschmacksachen. Am Ende kommt es auf den Kern an, und

daß dieser gediegen, ernst und wertvoll ist, müssen selbst diejenigen, welche sich mit den Er-
gebnissen von Bode's Forschungen nicht immer befreunden können. Im Einzelnen wird
es ja auch der Studie über Rembrandt voraussichtlich nicht an Widerspruch fehlen; aber in
Bezug auf die Behandlung des gesamten Materials wird es schwerlich jemand mit Bode
aufnehmen können, auch nicht der Rembrandt-Biograph Vosmaer. Das Bilderverzeichnis des
letzteren hat Bode einer gründlichen Reinigung unterzogen und ein neues aufgestellt, welches
etwa 380 authentische Stücke umfaßt und vor jenem auch den Vorzug voraus hat, daß Bode
alle von ihm angeführten Bilder selbst gesehen und untersucht hat.

Die übrigen Abhandlungen des Buches, die Entwickelung der holländischen Malerei, die
treffliche Charakteristik Adam Elsheimers und seines Einflusses auf holländische Maler und
die Studie über Frans Hals, sind den Fachgenossen bekannt, da sie hier nicht zum erstenmale
an die Öffentlichkeit treten. Letztere Arbeit, mit welcher Bode seine aufräumende und grund-
legende Thätigkeit auf seinem engeren Forschungsgebiete begann, ist jedoch gänzlich umgestaltet
und erweitert worden, und um den Meister hat Bode auch alle diejenigen Künstler gruppiert,
welche nur indirekt den Einfluß des Haarlemers erfahren haben, wie z. B. Terborch, Metsu
und Steen. In Bezug auf die beiden Häupter der holländischen Malerei hat Bode mit seinen
„Studien“ sichere Fundamente gelegt. Hoffen wir, daß er selbst bald Mut und Muße finden
wird, den Bau zu vollenden!

Adolf Rosenberg.

Eugène Müntz, Raphael, sa vie, son œuvre et son temps. Paris, Hachette. 1881. 8.

Robert Kahl, Das Venezianische Skizzenbuch und seine Beziehungen zur umbrischen Malerschule. (Beiträge zur Kunstgeschichte. VI.) Leipzig, Seemann. 1882. 8.

J. A. Crowe und G. B. Cavalcaselle, Raphael: his life and works. With particular reference to recently discovered records, and an exhaustive study of extant drawings and pictures. Vol. I. London, Murray. 1882. 8. — Aus dem Englischen übersetzt von Carl Aldenhoven. I. Band. Mit 10 Tafeln in Lichtdruck. Leipzig, Hirzel. 1883. 8.

Anton Springer, Raffael und Michelangelo. Mit Illustrationen. Zweite, verbesserte Auflage. Zwei Bände. Leipzig, Seemann. 1883. 8.

Drei neue Raffael-Biographien im Laufe weniger Jahre, Werke französischer, englischer,
italienischer und deutscher Autoren: das zeugt gewiß für die ungemeine Rührigkeit und den
edlen Wetteifer unseres Geschlechts in der Erforschung der Natur des göttlichen Urbinaten.
Wenn auch durch keine der obengenannten Leistungen das grundlegende Buch von Passavant
überflüssig gemacht worden ist, so weisen sie doch gegenüber den verunglückten Unternehmungen
von Förster und Grimm aus den sechziger und siebziger Jahren einen erheblichen Fortschritt
auf. Die Behandlung ist kritischer, methodischer, quellenmäßiger geworden. Mag auch im
Detail noch viel erst auszurichten sein: wir wissen doch, wo das Heil zu suchen ist.

Das Buch von Müntz, dessen in diesen Blättern gleich nach seinem Erscheinen gebührend
Erwähnung gethan wurde, giebt sich, wie alle Werke dieses ungemein fleißigen Autors, durch-
aus als die Arbeit eines gelehrten Archivisten. Das innere Getriebe der Zeit des Künstlers,
die gesellige und geistige Atmosphäre, die ihn umgab, die Entwickelung des Künstlerstandes
und Raffaels Stellung in derselben, die Beziehungen seiner Kunst zu den humanistischen Ideen
der Renaissance, endlich die lokalen topographischen und historischen Hintergründe, von denen
sich der Mensch wie seine Werke abheben: das alles wird aus intimer Sachkenntnis heraus
mit Geschmack und in klarer, anspruchsloser Darstellung vorgetragen. — Zum siebzehnten Kapitel,
welches Raffael als Architekten behandelt, hat Baron H. v. Geymüller wertvolle Beiträge ge-
liefert. — Weniger genügt die speziell kritische Seite des Buches; in der Kenntnis der Denk-
mäler zeigen sich mannigfache Lücken; das Urteil über die Werke Raffaels läßt oft die nötige
Sicherheit und Selbständigkeit vermissen.

Daß in letzterem Betracht Springers in zweiter Auflage vorliegende rühmlichst bekannte Doppelbiographie das Buch unseres Pariser Kollegen um ein beträchtliches überragt, braucht nach der Besprechung der ersten Ausgabe hier kaum noch besonders hervorgehoben zu werden. Die kritische Erörterung der Werke Raffaels, vornehmlich der Handzeichnungen im Verhältnisse zu den Bildern, verleiht Springers Raffaelbiographie ihren bahnbrechenden Wert. Dazu kommt deren historischer Stil im vollsten und größten Sinne des Wortes. In den mit einander verschlungenen Lebensbildern der beiden Meister spiegeln sich vor unseren Augen die Schicksale des italienischen Volkes auf den Höhen seiner modernen Entwickelung ab. Zu der eindringenden **Kritik** ist **„der Glanz und der Schimmer“** einer **meisterhaften Darstellung** hinzugefügt.

Von der neuesten Schöpfung des italienisch-englischen Zwillingspaares, dem „Raffael“ der Herren Crowe und Cavalcaselle, wird kaum jemand mit derselben Befriedigung sprechen können. Mir drängte sich bei der Lektüre des Buches der Wunsch auf, wir möchten der Epoche dieser mit historischer Brühe begossenen Bilderkataloge nun bald entwachsen sein! Das Ver-

Aus dem Venezianer Skizzenbuche.
Raffael.

dienstliche der langjährigen Thätigkeit des unermüdlichen Cavalcaselle herabzusetzen, kann ja keinem Verständigen einfallen. Es dürfte kaum einen zweiten Sterblichen geben in unserem Jahrhundert, vor dessen Augen so viel bemalte Leinwand vorübergezogen, in dessen Notizblättern eine solche Fülle von Bemerkungen und vergleichenden Betrachtungen zu finden ist, wie bei Cavalcaselle. Aber daß dieses kolossale Material in den bekannten Büchern seines kunstlitterarischen Alterego historische Form angenommen habe, wird niemand ernstlich behaupten wollen. Es fehlt dazu nicht etwa nur an jener gestaltenden Kraft, welche den wahren Geschichtschreiber macht, es fehlt vor allem an Methode: ja, selbst an Genauigkeit in der Wiedergabe des Thatsächlichen, wie jedermann zu seinem Erstaunen bemerken wird, welcher die Crowe'schen Bilderbeschreibungen mit den Bildern selbst vergleicht. Daß diese Mängel in erhöhtem Grade sich zeigen müssen, wenn sich die Darstellung vom Allgemeinen zum Persönlichen wendet, ist leicht erklärlich. Das Mosaik ist eben nicht die entsprechende Technik für die Porträtmalerei. Schon bei der Tizian-Biographie trat die Unzulänglichkeit der Darstellung hervor. Um wie viel störender muß sie wirken bei der Schilderung von Raffaels Art und Kunst, die kein venezianisches Breitbild, sondern ein durchaus plastisches Gefüge von organischem Wuchs und innerer Gesetzmäßigkeit sein muß.

Aber eine Eigenschaft besitzt die Raffaelbiographie der Herren Crowe und Cavalcaselle,

welche in den Augen des Kritikers als ein Vorzug erscheint, sie bietet ihm den reichsten Anlaß zu Gegenbemerkungen und Einwürfen. Ich kann es mir nicht versagen, von dieser günstigen Gelegenheit Gebrauch zu machen und mich hierbei zugleich einiger kritischer Glossen zu entledigen, die ich zu den andern obengenannten Büchern auf dem Herzen habe. Vor allem ein Wort prinzipieller Natur!

Nach meiner Anschauung erkennt man den Standpunkt eines heutigen Forschers auf dem Gebiete der italienischen Malerei am sichersten aus der Position, die er zu Morelli's epochemachenden Arbeiten einnimmt. Die hier in Betracht gezogenen Werke sind sämtlich nach Lermolieff-Morelli's Buch erschienen. Wie stellen sich nun die Autoren zu diesem letzteren?

[illegible]

Das Werk von Müntz, obwohl später als das von Morelli publizirt, scheint im wesentlichen abgeschlossen, vielleicht sogar gedruckt gewesen zu sein, als die Lermolieff'schen Forschungen ans Licht traten. Der Autor hat dieser letzteren nur in der Form, wie sie früher in unserer Zeitschrift erschienen waren, gedenken können und thut dies vorübergehend, indem er des Porträts der Galerie Borghese Erwähnung macht, des sogen. Holbein, welchen Lermolieff bekanntlich als Raffael bestimmt hat. „Un amateur italien distingué, M. J. Morelli“ wird unser Autor bei dieser Gelegenheit genannt (S. 55, Note 1).

Anders verhält sich Kahl zu Lermolieff. Wenn in der Vorbemerkung zu seiner fleißigen, aber leider nicht zum erwünschten Abschlusse gebrachten Schrift der Forschungen „älterer und jüngerer Fachgenossen“ gedacht wird, durch welche die Frage nach der Echtheit des venezianischen Skizzenbuches in „lebhafteren Fluß gekommen“ sei, so ist darunter in erster Linie

Morelli's Werk zu verstehen, das „inhaltsreiche" Buch des „gewichtigen Kenners", wie Kahl mit wohlbegründetem Respekt unseren scharfsinnigen und gelehrten Mailänder Freund nennt. Lermolieff hat in seinem Buch die Unechtheit der dem Raffael zugeschriebenen Zeichnungen des venezianischen Skizzenbuches (mit Ausnahme der zwei umstehend in Holzschnitt verkleinert zusammengestellten Blätter) nachgewiesen, und wie den Eingeweihten bekannt, sind auch die früher in gleichem Sinne von Fachgenossen geäußerten Meinungen auf Morelli's Urteil zurückzuführen. Die Schrift Kahls bietet die weitere Begründung und Ausführung der Grundanschauungen Morelli's; sie enthält auch eine Fülle dankenswerten Materials zur Unterstützung der ebenfalls von dem Mailänder Gelehrten aufgestellten These, daß Pinturicchio als der Urheber der meisten früher mit Raffaels Namen bezeichneten Blätter des Skizzenbuches zu betrachten sei. Auf einzelne abweichende Bestimmungen, z. B. der oben S. 93 beigefügten Skizze zu zwei männlichen Figuren der „Schlüsselübergabe" in der Sixtinischen Kapelle, welche Lermolieff dem Pinturicchio, Kahl dem Perugino vindizirt, kann hier nur kurz hingewiesen werden. Ebenso sei Pollajuolo's Anteil an dem Skizzenbuche, über welchen Kahl gleichfalls eine von Lermolieff nicht eben glücklich differirende Meinung äußert, bloß im Vorübergehen erwähnt. Auf den letzten Seiten der Schrift entwickelt Kahl die Hypothese, daß auch Girolamo Genga von Urbino, der Gehilfe Signorelli's in Orvieto, an den Zeichnungen des Skizzenbuches Anteil habe. Doch ist es ihm nicht gelungen, dieser Meinung überzeugende Kraft zu verleihen und uns ein klares Bild von Genga's Eigentümlichkeit zu entwerfen. Im Ganzen ist die Schrift Kahls ein schüchterner Versuch, Lermolieffs Bahn weiter zu verfolgen, bei dem der Autor jedoch auf halbem Wege stehen geblieben ist.

Und Springer? Wie verhält er sich zu unserm berühmten italo-russischen Anonymus? In der Anmerkung am Schlusse des I. Bandes der 2. Aufl. seines „Raffael und Michelangelo", S. 301 heißt es wörtlich: „Die Ansichten des hervorragenden Kunstkenners tragen natürlich ein subjektives Gepräge, sind das Resultat feinsinniger Beobachtung, die sich nicht immer anderen mitteilen läßt." Seltsam! Ich bin, ganz unmaßgeblich sei es gesagt, immer der gerade entgegengesetzten Meinung gewesen und hege auch heute noch die Überzeugung, daß Lermolieffs Resultate, so feinsinnig, wie sie genannt werden müssen, doch der greifbaren, bündigen Art seiner Methode wegen leichter als irgend ein anderes Beobachtungsmaterial jedem Sehenden mitgeteilt und von ihm geprüft werden können. Es sei mir gestattet, hier einige Sätze aus einer Besprechung zu wiederholen, welche ich über Lermolieffs Buch vor einigen Jahren in Wien veröffentlicht habe und von denen der Autor mir schrieb, sie hätten das, was er gewollt, klarer als irgend ein anderer seiner Interpreten dargelegt. „Wir möchten — so heißt es dort*) — Lermolieffs Methode als eine naturwissenschaftliche bezeichnen. Er geht von der scharfen Fixirung der Stämme und Volkscharaktere aus, welche die Träger der lokalen Kunstschulen bilden, und zeigt, daß diese Charaktere, weil sie Naturprodukte des Bodens und des auf ihm lebenden Menschenschlages sind, sich nicht im wesentlichen verändern, sondern vielmehr organisch entwickeln. Innerhalb des Stammes und der Schule stehen die einzelnen Künstler; sie teilen einerseits die Art ihres Stammes, andererseits bringen sie ihre eigene Individualität hinzu, welche sich unter den bestimmenden Einflüssen verschieden entwickelt, aber nie im zufälligen chaotischen Durcheinander von äußeren Einwirkungen, sondern naturgesetzmäßig und von innen heraus. Von jeder so sich bildenden künstlerischen Persönlichkeit lassen sich dann bestimmte Eigenheiten finden, welche ihre Handschrift ausmachen, und nach diesen Kriterien hat die Wissenschaft sie zu beurteilen, zu sichten, das Falsche von dem Echten zu sondern, die mannigfachen Vorurteile und getrübten Traditionen zu beseitigen und aufzuklären." Lermolieff selbst nennt seine Methode die „experimentale", dieselbe, die „von dem großen Galileo Galilei und Baco an bis auf Volta und Darwin zu den herrlichsten Entdeckungen geführt hat." Und er hat gewiß Recht, wenn er für das Studium der den Meistern eigentümlichen Formen in allererster Linie die Extremitäten des Körpers (Hand, Fuß, auch Ohr u. s. w.) wählt; denn eben hier spricht sich die dem Künstler angeborene Eigenart der Anschauung und

*) Monatsblätter des Wissenschaftlichen Club in Wien. II. Jahrgang 1881. S. 6.

der Darstellung in unbewußter Weise aus, und zwar selbstverständlich ebenso bestimmt bei der Wiedergabe individueller Erscheinungen, wie bei der Darstellung allgemeiner und typischer Formen. Wenn also ein Berliner Kunstkritiker naiv genug war, die Morellische Methode beim Porträt nicht anwendbar zu finden, so beweist das nur, daß er sie in ihrem Grundprinzip nicht verstanden hat. Man mag übrigens von Morellis Verfahren denken, wie man will, das erscheint jedenfalls klar, daß wir seine Wahrnehmungen „natürlich“ nicht als „subjektive Ansichten“, sondern als die Ergebnisse durchaus objektiver Beobachtung anzuerkennen haben.

Soviel zur Auseinandersetzung der Position, welche Springer der Grundlehre Morellis gegenüber einnimmt. Im Einzelnen fühlen wir übrigens aus dem Buche des Leipziger Gelehrten, sowie aus seinen gelegentlich erschienenen kleineren Aufsätzen den Respekt vor Lermolieffs Forschungen deutlich genug heraus und sehen mit Vergnügen, daß er sich auch den Resultaten desselben vielfach angeschlossen hat.

Von den Herren Crowe und Cavalcaselle sollte man sich dasselbe denken. Aber weit gefehlt! Das Buch Lermolieffs und seine ganze schriftstellerische Wirksamkeit sind an dem englisch-italienischen Zwillingspaar spurlos vorübergegangen. Im Portefeuille des Herrn Cavalcaselle herrscht nach wie vor dieselbe Ordnung wie in dem Kopf des Herrn Crowe, und der Kopf des Herrn Crowe gleicht immer noch aufs Haar dem Portefeuille des Herrn Cavalcaselle. Die Konsequenzen dieser Sachlage will ich an einigen Beispielen darlegen, des weitverbreiteten Ruhmes wegen, dessen sich die Verfasser der „Geschichte der italienischen Malerei“ zu erfreuen haben. Ich entnehme sie der Jugend Raffaels, dem am wichtigsten, aber wegen der Unzulänglichkeit unserer Quellen bekanntermaßen auch dunkelsten Kapitel seiner Lebensgeschichte.

Über das vielbesprochene Geburtsdatum hat Springer in den Anmerkungen zum I. Bande, S. 312 ff. neuerdings gehandelt. Er weist mit vollem Recht auf die damals herrschende Volkssitte hin, nach dem Kirchenkalender zu rechnen. Daß Raffael ein Karfreitagskind war, haftete im Gedächtnis der Menschen, und als dann der Meister am 6. April 1520 starb, welcher ebenfalls auf den Karfreitag fiel, erinnerte man sich des gleichen Tages seiner Geburt. Der Monatstag desselben wird nicht angegeben. Karfreitag aber fiel im Geburtsjahre Raffaels (1483) auf den 28. März. Dabei hätte es also nach Springer sein Bewenden zu haben, obwohl Bembo's Grabschrift für den 6. April zu sprechen scheint. Bembo konnte in seinem klassischen epigrammatischen Latein den doppelten Karfreitag nicht brauchen. „Er begnügt sich mit der allgemeinen Angabe: quo die natus est, eo esse desiit“, die man ihm also nicht mit unserm gewöhnlichen Kalender in der Hand nachrechnen muß. Vasari giebt die volkstümliche Überlieferung, wenn er sagt: „Raffael lebte vom Karfreitag 1483 bis zum Karfreitag 1520“, und ich möchte mit Springer glauben, daß er darin Recht gethan hat. — Die Herren Crowe und Cavalcaselle haben sich, wie es scheint, keine bestimmte Meinung über diesen Punkt gebildet; sie ist wenigstens aus ihren Worten I, S. 17 der engl. Ausg. nicht herauszulesen.

Raffaels Vater Giovanni Santi erfuhr durch die Herren Crowe und Cavalcaselle schon in ihrer „Geschichte der italien. Malerei“ (III. Bd.) eine eingehende Behandlung, von deren Resultaten das Wesentliche in die Raffaelbiographie aufgenommen worden ist. Raffael hat bei dem Vater die Elemente seiner Kunst gelernt, und dessen natürliche Grazie ist als sein bestes Erbteil mit dem Blut in ihn übergegangen. Aber beim Arbeiten geholfen hat der Knabe dem Vater schwerlich. Des Alten litterarische Bildung, sein treffendes Urteil über die Künstler seiner Zeit sind bekannt. Die Herren Crowe und Cavalcaselle verdenken es ihm aber sehr, daß er neben einem Uccello, Piero degli Franceschi, Jan van Eyck und Rogier nicht auch den Meister Justus van Gent als einen Vertreter der flandrischen Malerschule gepriesen hat. Ich habe mir das große „Abendmahl“ dieses Jodocus van Gent, welches gegenwärtig in der Galerie des Palastes von Urbino hängt, im letzten Frühjahr angesehen. Das Bild weist allerdings einige schöne Charakterköpfe auf und besitzt im Ton eine gewisse helle Farbigkeit, die nicht unfreundlich berührt. Aber aus dem biederen Jodocus deshalb ein großes Wesen zu machen, ihm — und nicht dem Melozzo da Forlì — die Kompositionen der Bilder jener Philosophen, Poeten und Doktoren zuzuschreiben, mit welchen Herzog Federigo

sich sein Studio hatte ausmalen lassen, wie es die Herren Crowe und Cavalcaselle belieben: dazu finde ich in dem bewußten Abendmahlsbilde keine Veranlassung. Auch die bekannte Stelle des Vespasiano de' Bisticci beweist dafür nichts. Nur die malerische Ausführung der Bilder mag von Jodocus herrühren. Kahl, S. 80, ist allzu bereitwillig auf die hohe Schätzung, welche Justus van Gent bei Crowe und Cavalcaselle gefunden hat, eingegangen. Von einer Einwirkung desselben auf den jungen Raffael kann überdies keine Rede mehr sein, seitdem sich erwiesen hat, daß die Blätter nicht von ihm herrühren, welche man im „Venezianischen Skizzenbuch“ für Kopien jener Philosophenbilder von Raffaels Hand ausgab. Meister Jodocus hat also mit der Biographie des Urbinaten nichts zu schaffen.

Es ist aus inneren und äußeren Gründen evident geworden, daß Raffael nicht bereits um die Mitte der neunziger Jahre des Quattrocento, sondern erst Ende 1499 oder Anfang 1500 in die Werkstatt des Perugino als dessen Gehilfe eingetreten ist. Ich begnüge mich in dieser Hinsicht auf Springers zusammenfassende Darlegung der Verhältnisse hinzuweisen (Raffael und Michelangelo, I, S. 54 ff.). Für die Herren Crowe und Cavalcaselle freilich war alles, was über diesen wichtigen Punkt in Raffaels Jugendleben während der letzten Zeit diskutirt und ermittelt worden ist, einfach in den Wind gesprochen. Sie lassen ihn (I, S. 27 d. engl. Ausg.) noch im Kindesalter von Urbino wegziehen und bei Perugino Unterricht nehmen „as early as 1495“.

Sucht man in der breiten, verschwommenen Darstellung des Buches nach Beweisen für diese schon in Vasari's Legende vorliegende Tradition, so wird von unserem gelehrten Zwillingspaar auf eine alte Mär hingewiesen, die besonders im 17. Jahrhundert „allgemein verbreitet“ gewesen sein soll: nämlich auf Raffaels angebliche Mithilfe an dem Freskenschmuck des Cambio zu Perugia. Die Malereien des Cambio wurden Anfang 1496 bestellt, Ende 1498 begonnen und im Jahre 1500 vollendet. Letzteres Datum findet sich am Mittelpfeiler der Seitenwand rechts, dem Selbstbildnis des Perugino gegenüber. Crowe und Cavalcaselle haben Recht, wenn sie sagen, daß Raffael den Einfluß und Unterricht Perugino's schon Jahre lang vorher genossen haben müßte, wenn er befähigt gewesen sein sollte, in so früher Jugend in der Weise des Meisters an einem solchen Werke mitzuwirken (I, 68 d. deutsch. Übers.). Allein diese Mitwirkung ist eben durchaus nicht nachweisbar! Ich habe die Fresken daraufhin erst kürzlich genau geprüft und setze einen Preis aus für denjenigen Kunstforscher, welcher die Hand des Urbinaten in den Cambio-Fresken wirklich auffindet. Was unsere beiden Biographen dafür beibringen, sind nur vage Redensarten. „Es wird genügen“ — meinen sie — „wenn wir sagen, daß der *Eindruck*, den die Fresken auf uns machen, durch nichts anderes ausgelöscht werden kann als durch eine beglaubigte Urkunde, welche die Urheberschaft Raffaels leugnet.“ Eine hübsche Art von Geschichtsforschung, die aus „Eindrücken“ Thatsachen fabrizirt, und diese so lange für unumstößlich ausgiebt, bis sie nicht durch Urkunden widerlegt worden sind!

Man weiß, daß für die Zeit von 1495—1500 ein anderer Meister, nicht Perugino, die größte Anwartschaft darauf besitzt, als Raffaels Lehrer angesehen zu werden, ich meine Timoteo Viti. Die Herren Crowe und Cavalcaselle sagen (Engl. Ausg. I, 34), Müntz habe in seinem „charming work“ über Raffael zuerst in diesem Sinne auf Timoteo hingewiesen. Das ist unrichtig; schon bei Passavant findet sich die Hypothese, wenn auch nur in allgemeiner Andeutung. Zur höchsten Wahrscheinlichkeit wurde dieselbe jedoch durch Lermolieff erhoben; der Abschnitt über Viti und dessen Verhältnis zu Raffael bildet eine der glänzendsten Partien seines Buches. Aus ihrem nachweislich intimen Verkehr, aus bestimmten äußeren Kennzeichen, welche in den ersten Jugendwerken Raffaels auf Timoteo's Einfluß und Lehre hindeuten, sowie aus der Koincidenz der chronologischen Daten in Raffaels und Viti's damaligen Lebensverhältnissen ergiebt es sich, daß unter den Malern von Urbino niemand besser legitimirt erscheint als Timoteo, den Unterricht des im Jahre 1494 verwaisten Knaben übernommen zu haben. Springer (I, 59) giebt wenigstens die „äußere Wahrscheinlichkeit“ dieser Hypothese zu und findet Viti „ganz geeignet, Raffael zu unterrichten, ohne dessen natürliche Entwickelung zu stören.“ Mir hat sich die äußere Wahrscheinlichkeit in „innere Gewißheit“ verwandelt, seit ich den Werken Timoteo's näher nachgegangen bin, und ich halte es namentlich für ein großes

Verdienst Lermolieffs, die Handzeichnungen Timoteo's von denen des Raffael durch bestimmte Kennzeichen geschieden zu haben. Daß Müntz in seiner Raffael-Biographie auf diese Resultate Morelli's noch nicht hat eingehen können, ist seinem Buche zu großem Nachteil ausgeschlagen. Es werden darin mehrere Zeichnungen immer noch unter dem Namen Raffaels vorgeführt, welche Lermolieff mit Evidenz als Werke des Timoteo nachgewiesen hat, so z. B. S. 238 die Kreidezeichnung einer weiblichen Heiligen mit einem Palmenzweig, in Oxford (Braun

U. von Robinson bereits richtig benannt), S. 24 das sogen. Selbstporträt in derselben Sammlung (Kreidezeichnung, Braun 13), wie denn Müntz überhaupt für die traditionellen Benennungen der Handzeichnungen allzuviel Gläubigkeit an den Tag legt. Es wimmelt in seinem Werke von Zinkotypien nach den Blättern des Venezianischen Skizzenbuches, durchweg unter dem falschen Namen Raffael.

Mit voller Naivetät stehen selbstverständlich auch die Herren Crowe und Cavalcaselle diesem unglückseligen Skizzenbuche gegenüber. Sie wissen freilich nicht, ob Raffael die Zeichnungen bald nach seiner Ankunft in Perugia oder später gemacht habe. Aber daß er sie gemacht habe, darüber wandelt sie nicht der leiseste Zweifel an. Alles, was von Lermolieff und anderen über die charakteristischen Merkmale und Unterschiede der künstlerischen Handschrift Perugino's, Pinturicchio's und Raffaels festgestellt worden ist, blieb ihnen unbekannt oder wird von ihnen mit komischer Vornehmthuerei ignorirt. Sie lassen den jungen Urbinaten zuerst nach Vorlagen des Perugino, dann nach solchen des Signorelli zeichnen. Meister Pietro nahm nach ihrer Meinung diejenigen Handzeichnungen, die ihm am passendsten erschienen, vorzugsweise solche zu seinen Bildern in der Sixtinischen Kapelle, aus seinem Portefeuille heraus und gab sie dem Schüler zum Kopiren. Daß alle die vermeintlichen Originalzeichnungen des Perugino, welche der junge Raffael kopirt haben soll, spurlos verschwunden sind, genirt die beiden Kritiker nicht. Hin und wieder, sagen sie weiter, gestattete der junge Künstler auch einem guten Freunde, sich in seinem Skizzenbuche mit einer Zeichnung zu verewigen, und erblicken darin nur einen Beweis mehr für die Gefälligkeit und Liebenswürdigkeit seines Charakters (one more proof of his amiable disposition, S. 52). Wie rührend! — Wieder einen anderen Beweis von Raffaels Liebenswürdigkeit und Herzenseinfalt wollen die Herren Crowe und Cavalcaselle in der neuerdings wiederholt reproduzirten Federzeichnung des Kindermordes (Skizzenbuch XXVII, 14; Passav. 24; Perini 75) finden. Die Mordszenen in Perugia vom Jahre 1501 sollen dem jugendlichen Künstler die Inspiration zu diesem Blatt eingegeben haben. Ganz außer sich vor Entzücken rufen sie aus: Nothing can be more charming than the purity of the line, or the cleverness of the pen stroke in shading, except, perhaps, the simplicity which betrays the artist's tenderness of soul. Damit ist alles, was von anderen Kunstschriftstellern, u. a. von Herrn Charles Blanc über dieses ungelenk und steif gezeichnete Blatt gefaselt worden ist, siegreich überboten. Daß wir es in Wahrheit hier eben auch mit gar keiner Raffaelischen, sondern mit einer Pinturicchio'schen Zeichnung zu thun haben, ist längst dargethan. Irgend eine Komposition von einem frühen Quattrocentisten mag dem Blättchen zu Grunde liegen. Aber freilich von ihrer Fähigkeit zur Beurteilung von Handzeichnungen haben die Herren Crowe und Cavalcaselle schon in den früheren Bänden der „Geschichte der italienischen Malerei" glänzende Proben abgelegt; so z. B. wenn sie (Bd. III, S. 80) die Kopie nach der Madonna aus dem Pal. Medici von Fra Filippo in den Uffizien, welche sich in der Handzeichnungensammlung der genannten Galerie befindet („auf farbigem Papier, weiß gehöht" für ein „außerordentlich schönes" Original von der Hand des Frate erklären, und dergleichen mehr.

Eine der heitersten Episoden in dem neuen Buche des anglo-italischen Zwillingspaares ist ihre Schilderung des Einflusses, welchen Raffael auf Perugino ausgeübt haben soll! Nicht nur hat, wie wir alle wissen, und vom Jahre 1500 an klar beweisen können, Perugino den Raffael unterwiesen und beeinflußt: nein, auch umgekehrt wurde der Meister vom Schüler inspirirt, und zwar schon gegen Ende der neunziger Jahre, als Raffael eben 15 Sommer zählte, während Perugino schon über die 50 alt war! „Not only is Raphael Peruginesque, but Perugino is Raphaelesque". Eine Hand wäscht die andere! Wie gewöhnlich in solchen Irrgärten der historischen Phantasie, treibt der Stil des Herrn Crowe bei diesem Anlaß die wundervollsten Blüten: „Gleich der Matrone in der Legende (heißt es S. 29 d. deutsch. Ausg.) taucht Perugino in den fons juventutis, zu welchem Raffael ihn einlud, und ging gestärkt und verjüngt daraus hervor. Nicht daß er vordem in Altersschwäche versunken gewesen wäre; im Gegenteil, seine künstlerische Konstitution war durch die Zucht der Florentiner gekräftigt." — „Aber die Tonart, in der er arbeitete, war tief, seine Harmonie, wenn rein, doch ernst.

Sein Auge war mehr [illegible] noch das Ganze [illegible] eine Reihe von [illegible] ihre Grazie und Lieblichkeit [illegible] Walten seines [illegible] Kane, die Himmelfahrt [illegible] renz, [illegible] malgalerie u. a. [illegible] früherer Zeit, [illegible] alle. [illegible] Male [illegible] welcher früher, [illegible] teo's zu Raffael [illegible] bezaubernden Wesen [illegible] daß es ihn innig [illegible] bedienen, können wir uns vorstellen. Allein der „Raffaeleske Perugino“ ist eine innerlich unwahrscheinliche und durch kein [illegible] angeführten Werken uns [illegible] Seelenanmut, welche ihn außer seiner hohen malerischen Tüchtigkeit in den Augen der Zeitgenossen als einem [illegible] lung über die umbrische Malerschule in der Galerie zu Perugia [illegible] Dr. Gustav Frizzoni (Arch. stor. ital., 4. Serie, T. V, 1880) [illegible] Perugino se non altro il [illegible] che rianimato dall' ingegno [illegible] frutti così abbondanti e deliziosi.

Daß Perugino in [illegible] Lieblichkeit befähigt war, [illegible] bewiesen, welches [illegible] an dem [illegible] 200 000 Francs in die Louvregalerie übergegangen ist. Gegen Raffaels Autorschaft an diesem Bildchen hatten [illegible] Dr. Gustav Frizzoni [illegible] einigen Jahren Perugino mit Bestimmtheit als den Urheber nannte. Ihm pflichtet jetzt auch Morelli vollkommen bei, [illegible] Er schreibt mir darüber folgendes: „Apollo und Marsyas ist ein [illegible] Jugendwerk des Pietro Perugino. [illegible] daß Sie mir nur einen Gefallen erweisen, wenn Sie [illegible] Paris wird dieselbe vollen Anklang finden.“ [illegible] sich auch in diesem Punkte noch immer im Stande der [illegible] besonders hervorgehoben zu werden. [illegible] zweifelbarer Raffael, und zwar [illegible] sei, jedoch „unter dem Einfluß eines zeitweisen Aufenthaltes in der toskanischen Hauptstadt“ (Deutsche Ausg. I, S. 166).

Damit [illegible] hinzufügen über die Übersetzung [illegible] sind, in unsere Muttersprache. Wenn man in einem englischen Buche sich der Verpflichtung überhoben fühlen mag, [illegible] Wissenschaft Notiz zu nehmen, so mag das dem englischen Publikum und der englischen Kritik recht sein. Darüber zu Gericht zu sitzen, ist nicht [illegible] aber eine Übersetzung eines [illegible] der muß — sei er nun wer immer — [illegible] vorgestellten Buche nicht die wichtigsten, [illegible] Litteratur ignorirt werden. [illegible]

ganz ebenso unverfroren wie in der englischen. Morelli hat damit, daß er seine einschneidenden Forschungen über die alten Meister seines Vaterlandes in unserer Sprache veröffentlichte, der deutschen Wissenschaft, von der er bei Gelegenheit seines Waffenganges mit Springer wohl mit Recht gesagt hat, sie behaupte das Primat auch in diesen Dingen, eine Ehre erwiesen. Man wolle sich daher nicht wundern, wenn wir einem Verfahren, wie es bei der fabrikmäßigen Übersetzung des englischen Raffaelsbuchs beliebt worden ist, mit einer gewissen Empfindlichkeit begegnen und in diesem Falle dafür auch die verdiente Verlagsfirma mit zur Verantwortlichkeit ziehen. Ein S. Hirzel soll sich nicht ungerügt dazu hergeben, daß Dünkel und Unwissenheit sich unter dem Deckmantel seines Namens in die deutsche gelehrte Litteratur eindrängen. Wie man es anzufangen hat, um aus einem Opus der Herren Crowe und Cavalcaselle durch Bearbeitung ein gutes deutsches Buch zu machen, darüber kann sich Hr. Hirzel am besten Aufschluß verschaffen, wenn er in seinem eigenen Verlagskataloge unter dem Namen Springer und dem Schlagwort „Geschichte der altniederländischen Malerei“ nachschlagen will.

C. v. Lützow.

Grabdenkmal in der Kirche des Dorfes Midwolde.

Mit Abbildung

Midwolde, ein von Fremden selten besuchter Flecken, westlich von der Stadt Groningen gelegen, birgt eine Perle niederländischer Plastik des 17. Jahrhunderts in dem prächtigen Grabdenkmal der aus dem Oldenburgischen stammenden Familie von In- und Knyphausen. Meister B. Eggers ist der Urheber dieser in ihrer Wirkung auf den Betrachter überaus rührenden Schöpfung. Immerzeel führt von genanntem Bildhauer, dessen künstlerischer Charakter Beziehungen zur französischen Schule nicht verleugnet, noch das treffliche Grabmal in der St. Jakobskirche der holländischen Residenz Haag an. Letzteres wurde für den heldenmütigen Admirallieutenant Grafen Jakob van Wassenaer, Herrn von Obdam, errichtet, der in der blutigen Seeschlacht gegen die Engländer unter dem Herzog von York das Schiff, auf welchem er sich befand, in die Luft sprengen ließ (13. Juni 1665). Eggers' zweites Werk in dem wie verlorenen Dorfkirchlein zu Midwolde (1669) zeigt uns den Meister in seiner vollen Eigentümlichkeit. Auf einem schlichten Postament sehen wir hier den Baron Karl Hieronymus rücklings ausgestreckt. Sein mit einem totenhemdartigen Gewande bekleideter Körper ruht auf einer Matte, sein feingeschnittenes lockiges Haupt auf einem Kissen, die abgemagerten Hände des in des Lebens Blüte Gestorbenen liegen schlaff übereinander unter der Brust: die ganze Gestalt ist durchaus realistisch aufgefaßt, mit den friedlichen Gesichtszügen, welche nach dem Todeskampfe so häufig das Antlitz der Hingeschiedenen verklären. Fesselnder noch ist die halb aufgerichtete Gestalt der überlebenden Gattin, Anna von Ewssums. Ihre schönen, durch keinen Schmerz entstellten Züge sind ruhig und ergeben auf das Antlitz des Verstorbenen gerichtet. Das reizvolle Zeitkostüm läßt die überaus graziösen Körperformen hervortreten. Ihr linker Arm ruht auf der heiligen Schrift und die linke Hand auf dem bekannten Attribut des Todes. Die Rechte ist ausgestreckt, und die wie in der Bewegung begriffenen zarten Finger der geöffneten Hand scheinen Gedanken zu begleiten, die in dem Haupte der schönen Frau aufsteigen. So gewährt sie das ansprechendste Bild einer Gattin, welche sich der bei Lebzeiten des Gatten stets geübten Pflicht des Trostspendens auch jetzt noch bewußt scheint ... Wenn dieselbe Anna von Ewsum, die sich dergestalt von dem Meißel des Bildhauers darstellen ließ, später ihrem Schwager, nämlich dem am Fuße des Denkmals in voller Kriegsrüstung abgebildeten, anscheinend um vieles älteren Manne die Hand reichte, so wird das schwerlich als Beweis eines treulosen Charakters der jungen Dame, sondern als die Folge einer Familientradition auszulegen sein, wie solche namentlich bei dem höheren Adel noch heute mannigfach besteht. — Von dem nicht gerade geschmackvollen Beiwerk des aus weißem Marmor gearbeiteten Monumentes sind nur die anmutigen Engelsfigürchen

Grabdenkmal in der Kirche zu Nadwolde.

hervorzuheben. Auf dem ganzen Werke liegt noch ein Hauch antiken Geistes, der sich damals vielleicht nirgends anders so intensiv vorfand, wie in den holländischen Provinzen, deren Universitäten um die Mitte des 17. Jahrhunderts eine Blüte der klassischen Philologie herbeigeführt hatten. In meinem Werkchen „Die Renaissance in Holland“ ꝛc. Berlin, Carl Duncker habe ich bereits auf die Parallele hingewiesen, welche zwischen diesem Skulpturwerke in Midwolde und einzelnen, etwas früheren Bauten der Stadt Groningen besteht (S. 112), an welchen französischer Einfluß gleichfalls zu glücklichen Erscheinungen geführt hat.

Georg Galland.

Notizen.

Ein verbranntes Madonnenbild Tizians (1579). Crowe und Cavalcaselle erzählen in ihrem Leben Tizians (Englische Ausgabe, Band II, S. 337 u. 338) von einer Geburt Christi dieses Meisters, welche sich auf dem Hochaltare der Markuskirche in Venedig befand, am 19. Januar 1580 aber durch einen unglücklichen Zufall zu Grunde ging. An diesem Tage besuchten mehrere Fürsten — der Erzherzog Maximilian von Österreich, ein Prinz von Bayern und ein Herzog von Braunschweig — den Dom, nahmen den Kirchenschatz in Augenschein und wohnten hierauf einer Messe bei. Bei dieser Gelegenheit fing zuerst eine Laubguirlande, alsdann das Gemälde selbst an einer brennenden Kerze Feuer und konnte nicht mehr gerettet werden. Diese auf venezianische Quellen sich stützende Darstellung Crowe's und Cavalcaselle's enthält manche Ungenauigkeiten. Es wird daher nicht uninteressant sein, den Bericht eines jener deutschen Augenzeugen zu vernehmen. — Herzog Ferdinand, der dritte Sohn des kunstsinnigen Herzogs Albrecht V., eben jener Prinz von Bayern, dessen oben gedacht wurde, hat uns ein handschriftliches Tagebuch der Reise hinterlassen, welche er im Jahre 1579 in Begleitung der Erzherzöge Ferdinand und Maximilian von Österreich, des Markgrafen von Burgau und des Herzogs von Braunschweig nach Venedig und von dort an die Höfe von Ferrara und Mantua unternahm. Dieses aus 32 Blättern in Folio bestehende Diarium ist im Besitze des königl. bayerischen geheimen Hausarchives in München und führt den Titel: „Diornale oder ordenliche vertzeichnus was sich von tag zu tag auf nachuollgender rays verloffen hat vom 12 Januarij bis vff den zwölfften Februarij dises fünftzehenhundert neun vnd sibentzigisten Jahrs.“ Die Beschreibung des Brandes findet sich auf Fol. 16[a]:

„Den 22ter (sc. Januar) seyen wir vngefahr vmb 8 vhr miteinandern gehn S. Marx gefahrn, alldo den Schatz, so vff dem hochen alltar vffgericht gewest, gesehen . . . (folgt die Beschreibung der Kleinodien). Nach dem wir solches alles mit vleiß gesehen, hatt man gleichwol wöllen ein gesongens Ampt halten, nach dem es aber schon vber Zehne gewest, hatt man Allein Meß gelesen.

Nach dem Offertorio aber hatt die Musica von St. Marx ettliche Muteten (Motetten) biß Zu endt der Meß gar magnifice gesongen, Mitt Instrumenten vnd Orgeln darein concertirt.

Gleich wie vnß der Priester das geweicht waßer geben, seyen ettliche Khertzen Zu nachendt bey dem Grünen Laubwerckh gestanden, welches von der hitz erderret vnd gar

brinnendt werden. [illegible] Thaiell, ein [illegible] Frauenbildt, [illegible] gemacht, [illegible] [illegible] ist doch [illegible]"

München. Carl Trautmann

Pisanello's Todesjahr. In einer kürzlich in Modena erschienenen Schrift [illegible] della morte di Vittor Pisano. Estratto dall' [illegible] Borghi-[illegible], Tip. [illegible], Modena, 1883) erörtert Prof. Adolfo Venturi die Frage, welches das Todesjahr des Veroneser Altmeisters gewesen sei. Crowe und Cavalcaselle, deren Ansicht Milanesi und A. Heiß zu unterstützen versuchten, setzten dasselbe im Widerspruche zu [illegible] in einem [illegible] undatirten Briefe des Cosimo de' Medici an Giovanni de' Medici auf 1451 [illegible], in das Jahr 1455 versetzt, indem sie auf ein im Modeneser Archive [illegible] von demselben Jahre hinwiesen, in dem sich nach Cavalcaselle's Angabe die Notiz finde: „Pisano dipintore de dare ad XVII de Agosto Duc. cinquanta [illegible]" Venturi konnte bei einer genauen Durchsicht des Memoriale die betreffende Stelle nicht entdecken, fand dagegen ein [illegible] Dokument, dem zufolge jene Auszahlung schon 1445 stattfand. Es lautet:

Leonellus Marchio

Mandato Illustris ac excelsi nostri domini [illegible] Marchionis Estensis etc. [illegible] factores generales dari faciatis Pisano pictori nobilissimo ducatos quinquaginta auri pro parte solutionis unius tabule quam pingit per Illustrem dominum nostrum ponendam in Belriguardo, et faciatis eum fieri debitorem.

Ludovicus Casella scripsit XV Augusti 1445.[1]

Die Übereinstimmung in der Summe und dem Monat macht es höchst wahrscheinlich, daß die Jahreszahl bei Crowe und Cavalcaselle auf einem [illegible] Abschrift beruht, und diese Annahme wird fast zur Gewißheit, [illegible] bis 1450 des weitberühmten Meisters häufige Erwähnung, namentlich von [illegible] der Dichter, [illegible], [illegible] vollständiges Stillschweigen herrscht, [illegible] auf den Schaumünzen [illegible] letzte Datum 1449 vorkommt. [illegible] V. von Aragonien [illegible] Brief [illegible] findet sich in einem [illegible] mit Briefen von 1451 zusammen und man wird [illegible] trotz Milanesi dies Datum gleichfalls [illegible] müssen, [illegible] Inhalt eines Briefes des Carlo de' Medici vom 13. März 1455 (1456 neuen Datums), in welchem der Schreiber wiederum von der Konkurrenz spricht, die ihm Pietro Barbo, der später als Paul II. genannte Kardinal, beim Sammeln von Münzen macht, nicht an und für sich auf eine gleichzeitige Entstehung schließen [illegible]. Demnach wird man [illegible] wieder 1451 als Todesjahr des Pittore betrachten müssen.

Außer dem oben Mitgeteilten bringt Venturi noch ein anderes von ihm neu entdecktes, vom 1. Februar 1435 datirtes Dokument bei, in welchem Lionello für ein ihm überreichtes „effigies Divi Julii Cesaris" dem „Pisano Veronensi" zwei Goldgulden zu zahlen befiehlt.[2] Venturi erkennt dasselbe in einem [illegible] wieder, von dem [illegible] di guardaroba Estense" vom Jahre 1494 im Archivio di Stato in Modena [illegible] spricht: „Una capsa quadra in forma di libro, dov' è Julio Cesare in uno quadretto di legno cum le cornise dorate." Nach dem [illegible] war es ein Bild von kleinem Formate, vielleicht bestimmt, der auserlesenen Sammlung antiker Medaillen und Gemmen, welche der kunstliebende Marchese besaß, zum Schmucke zu dienen.

H. Thode.

1) Archivio [illegible] Registri di mandati del 1445 [illegible]

2) Arch. di Stato in Modena. Registro di mandati [illegible] Famulus des P.

Welke Blätter von Julius von Klever, radirt von B. Mannfeld. Diese Radirung vermittelt unseren Lesern die erste Bekanntschaft mit einem russischen Landschaftsmaler, welcher seit vier Jahren alle größeren deutschen Ausstellungen beschickt und durch die Originalität seiner Motive, die Frische seiner Auffassung und den Glanz seines Kolorits gerechte Aufmerksamkeit erregt hat. Wenn wir von Aiwasowski absehen, ist Julius von Klever der einzige russische Maler, welcher sich gegenwärtig an deutschen Kunstausstellungen beteiligt und zugleich auch der deutschen Kunstbewegung mit lebendiger Teilnahme folgt. Das erklärt sich nicht nur aus seinen engen persönlichen Beziehungen zu den hervorragendsten Künstlern Berlins, sondern in erster Linie aus seiner Abkunft von deutschen Eltern. Geboren am 19./31. Januar 1850 in Dorpat, genoß er seine erste Bildung auf dem dortigen Gymnasium, bezog dann im Jahre 1867 die Kunstakademie in Petersburg und widmete sich daselbst unter der Leitung der Professoren Baron v. Clodt, des Sohnes des Bildhauers, und Warjabjow der Landschaftsmalerei. Obwohl seine akademischen Studien von solchem Erfolge begleitet waren, daß er im Jahre 1870 eine zweite und eine erste Medaille erhielt, fand er bei seinen Lehrern doch nicht den richtigen Boden für die Entwickelung seiner künstlerischen Begabung. Eingehende Naturstudien in den russischen Ostseeprovinzen brachten sein Talent zu einer schnelleren Entfaltung, und auf der Wiener Weltausstellung sah man die erste Probe desselben. Seitdem schuf J. v. Klever in ununterbrochener Folge eine lange Reihe von Landschaften, welche ihm 1878 die Mitgliedschaft der Petersburger Akademie und 1881 eine Professur an derselben einbrachten. Fesselt uns an seinen Landschaften in erster Linie vielleicht die Fremdartigkeit der Motive, welche uns mit einer ernsten, düsteren, charaktervollen Natur bekannt machen, so bleibt doch auch neben diesem äußerem Reize ein tieferer Eindruck durch die Kraft und die Innerlichkeit der Stimmung zurück, welche namentlich die Winter- und Herbstlandschaften des Künstlers durchklingt. In der Darstellung der dunkelroten Glut, welche die untergehende Sonne an einem Winterabende über den bleigrauen, schwer herabhängenden Himmel, über die schneebedeckten Tannen und das weite Leichentuch der Ebene ergießt, entfaltet er eine besondere Virtuosität, und nicht minder gelingt ihm die Schilderung eines entlaubten Waldes zur Herbsteszeit, wie unsere Radirung beweist, welcher ein Motiv aus einem öffentlichen Parke in Dorpat zu Grunde liegt. Das Bild vertrat den Künstler nebst zwei anderen, das Stillleben im russischen Walde zur Sommers- und Winterszeit schildernden Gemälden auf der letzten akademischen Kunstausstellung zu Berlin. A. R.

* **Kleine Leiden.** Nach dem Gemälde von Georg Jakobides radirt von L. Kühn. Die internationale Kunstausstellung in München hat uns mit einer ganzen Reihe jugendlicher Talente bekannt gemacht, welche sich während der letzten Jahre auf dem fruchtbaren Boden der Kunststadt an der Isar entfaltet haben. Es wird die Aufgabe unserer Berichte über jene Ausstellung sein, diese jungen tüchtig aufstrebenden Künstler näher zu charakterisiren. Für jetzt wollen wir aus ihrer Zahl nur den Griechen Georg Jakobides hervorheben, welcher als Porträt- und Genremaler namentlich durch Feinheit und Schärfe der Charakteristik eine hervorragende Begabung bekundet und sich auch in der Historienmalerei versucht hat. Der Künstler stammt von der Insel Lesbos, wo er am 11./23. Januar 1853 geboren wurde. Er begann seine künstlerischen Studien 1871 als Bildhauer unter Professor Drossis in Athen, seit 1873 widmete er sich unter Professor Lytras der Malerei. Bis 1877 betrieb er beide Künste nebeneinander, dann entschied er sich für die letztere und setzte seine Studien von 1878 bis 1883 auf der Münchener Akademie fort, wo er zuerst den Unterricht des Professors Loefftz, dann den des Prof. Lindenschmit und zuletzt vier Jahre lang den des Gabriel Max genoß, als dessen Schüler er zu betrachten ist, wenngleich er sich bis jetzt glücklicherweise von dem, was an diesem Meister schwächlich und ungesund ist, fern gehalten hat. Außer den „Kleinen Leiden“ hat er bis jetzt gemalt: „Kreusas Tod“ (1880), „Iphigenie auf Tauris“ (1881) und das Porträt der Frau Professor Max (1882). A. R.

Hauptteile der von Anthoni unfertig hinterlassenen Thür.

Der Meister des Ottoheinrichsbaues.

Ein Beitrag zum Verständnis der deutschen Renaissance

Von Theodor Alt.

Mit Abbildungen

Eine Quelle für die historische Untersuchung der weltberühmten Ruine am Neckar, welche nie völlig wird entbehrt werden können, ist der „Führer für Fremde durch die Ruinen des Heidelberger Schlosses“ von Leger, weil der Verfasser noch eine im Verhältnis zum heutigen Zustand in mancher Beziehung vollständigere Gestalt des Gebäudes vor Augen hatte und auch einige Inschriften verzeichnet, welche mittlerweile der Vernichtung anheimgefallen sind. Seite 42 der II. Auflage des „Führers“ (Mannheim 1819) äußert sich derselbe über den Bau Kurfürst Friedrichs II., des Vorgängers Otto Heinrichs, folgendermaßen:

„Das Gebäude“ (der sogenannte „Neue Hof“) „reichte gegen Morgen an dem acht„eckigen Thurme vorbey, und ist dort bey seiner äußeren Seite an einem kleinen Erker „zu erkennen. Nächst seinem Eingange im Schloßhofe ließ Friedrich ein kleines acht„eckiges Treppenthürmchen dem Treppenthürmchen an dem östlichen Pallaste Ludwigs V. „gegenüber errichten, in der Absicht, beyde Werke durch einen Hauptflügel gegenseitig „zu verbinden. Zu welchem Ende er auch hinter diesem Pallaste den runden Thurm“ (den sog. Bibliotheksturm) „mit vielen Fenstern anbaute, die Bibliothek darinn aufstellte, „und bereits die Verbindung durch Gründung dieses Hauptflügels bewirkte.“ — „Dem „Churfürsten war es, so wie ich in seinem eigenhändigen, auf dem „Neuenschloß den „27ten September 1555“ gegebenen Schreiben an die Stadt Straßburg gelesen habe, „eine große Angelegenheit, die angefangenen Gebäude durch seinen Werkmeister Jakob „Haidern bald möglichst vollendet zu sehen: allein der Tod störte seinen Plan.“

Aus diesen Worten Legers geht zweierlei hervor: erstens, daß er den Brief Friedrichs II. auf eine zwischen dem Neuen Hof und dem Bau Ludwigs V. herzustellende Verbindung bezog, und ferner, daß die Worte, aus welchen Leger zu dieser Annahme bewogen wurde, ihn dennoch nicht berechtigten, in dem fraglichen Bau den sogenannten Ottheinrichsbau zu erblicken; denn sonst würde er es nicht unterlassen haben, Jakob Haidern dessen Erfindung zuzuschreiben.[1]

Seine Angaben über den Brief scheinen jedoch ergänzt zu werden durch das einzige Dokument, welches wir bezüglich des Ottheinrichsbaues besitzen, eine Notiz des Vertrages zwischen dem Vertreter des Kurfürsten Otto Heinrich und dem Bildhauer Colins,

1) Bezüglich seiner Daten genießt Leger ein unbestrittenes Vertrauen, an seine Folgerungen sind wir selbstverständlich nicht gebunden. Die Auffindung des fraglichen Briefes wäre aus dem letzteren Grunde von großer Wichtigkeit.

welche sich Friedrich IV. bei Gelegenheit der Vergebung der Bildhauerarbeiten des sogenannten Friedrichsbaues an Sebastian Götz vorlegen ließ, um die Höhe der Lohnforderung dieses Bildhauers besser beurteilen zu können. In diesem Vertrage ist die Rede von einem gewissen Baumeister Jakob Heyder[1]. Nun ist höchst wahrscheinlich, daß wir in dem letzteren die bei Leger als „Jakob Haidern" bezeichnete Persönlichkeit zu erblicken haben, umsomehr als das „n" bei Haidern die Akkusativendung sein dürfte. Zumal also zwischen jenem Briefe und diesem Vertrage nur 2½ Jahre liegen, so könnte angenommen werden, daß der gleiche Baumeister auch am gleichen Bau beschäftigt gewesen, ja daß schließlich Jakob Heyder der Architekt des Ottheinrichbaues selber sei. Bereits Friedrich II. hätte mithin dieses Gebäude begonnen, sodaß für seinen Nachfolger nicht viel mehr übrigbliebe als der Name, welchen er, wie Friedrich auf hinterlassene Bauten Ludwigs V., so auf die Prachtfassade des verewigten Oheims gesetzt hätte. Allein viele und gewichtige Gründe sprechen dagegen.

Von vornherein scheint es ganz und gar auf Erfindung Legers zu beruhen, wenn er überhaupt aus jenem Briefe die Absicht Friedrichs II. auf einen Verbindungsbau (an Stelle des Ottheinrichsbaues) folgert. Denn die zur Begründung angezogenen Gebäude, das Treppentürmchen des Neuen Hofes und der sogenannte Bibliotheksturm, können keineswegs im Hinblick auf einen solchen errichtet worden sein. Aus der ganzen Anlage des Türmchens ist seine Bestimmung für den Neuen Hof klar ersichtlich, dessen einzige Treppe es enthielt. Was aber der gewaltige und offenbar zeitraubende Bau des Biblio-

1) Nicht „Leyder", wie Wirth geschrieben hat, der das Dokument in den Schloßbauakten im Karlsruher Archiv entdeckte. Die Schriftvergleichung ergiebt die Richtigkeit der Korrektur des L in H als zweifellos. Der Vertrag lautet buchstäblich:

„Zu wissen Kundt und Offenvar sey allermenniglichen, daß uf Montag nach dem Sontage reminiscere, den 7. tag des Monats Martij dieses 58t. Jars. Auß bevelch des Durchleuchtigsten Hochgeborenen Fursten und Herrn, Herrn Ott Henrichen, Pfalzgraven bey Rhein, des Heiligen Römischen Reichs Erztruchses und Churfurst, Herzog in Nieder und Ober Beyern, hat der Ehrenvest und wolachtbar der Churf. Pfalz Pfeningmeister Sebastian Sattelmeyer, in beysein der Ersamen Churf. Pfalz beide Baumeister Caspar Fischer, Jakob Heyder, sambt Meister Hans Besser, Hofmaler und mein Velten Schellhorns Bauschreibers, haben verdingt dem Erbarn Alexander Colins von der Stadt Mechel, Bildthawer — alles gehawen Steinwerks, so zu diesem newen Hofbaw vollent gehörig Zu hawen, doch alles in seinem selbs eigenen Costen und Lager, vermög und Inhalten darüber außgestrichener ufgerichter Visirung" (d. h. der Plan war vorhanden) „und die Visirunge über ein iede Doppelte oder Zweyfache thür, auch derselbigen einzigen Thüren, dero seulen oder Pfeiler, großen Löwen, Camminen und anderst. Wie dann solche alle Visirunge mitbringen und underschiedlichen hienach volgt: (Nun kommt die Auffuhrung der einzelnen Posten zu der bisherigen Allgemeinübersicht:) „Erstlichen: Item Soll gemelter Alexander, Bildthawer zum furderlichsten und Zum eheisten die fünf stück, nemlich die Vier Seulen oder Pfeiler im großen Saal und der Stuben, sambt das wapen ob der einfarth des Thors hawen und verfertigen lassen, damit man werben kann und die notturft erfordert. Item die zwen großten Bilder in beiden gestellen, und dann die sechs Bilder ob den gestellen, jedes von fünf Schuhen gehawen werden solle. Item Alexander Bildthawer soll auch fünf großer Lowen hawen und fertigen, vermog Anzeig und Visirunge. Item Sechs Mühesamen Thurgestell, so inwendig in den Baw kommen, alles vermög einer ieder Visirung, so darüber ufgericht. Item Sieben mittelmäßige thürgestell, alles vermög und inhalter darüber gestelter Visirung. Item das Thürgestell, so Anthonj Bildthawer angefangen hat, soll gemelter Alexander vollendt außmache. Item die Zwey Camin, eins in meines Gnedigsten Herrn Cammer, das ander im großen Saal.

Solches gehawen Steinwerk, sambt aller bild, groß und klein, sambt verzeichneter Thürgestellen, soll obgemelter Alexander Colins von Mechel, Bildthawer, alles in seinem selbst eigenen Costen sambt Läger und andere Zugehörunge, nichts ausgenommen, hawen." (Nun folgt Unwesentliches und schließlich): „Na. An seinem vorigen Geding sein noch vierzehen Bild vermög Visirung zu hawen, Soll er dick gemelter Alexander im in seinem Kosten hawen und vor iedes Bildt XXVIII fl. daneben XIV Fenster-Posten vor iedes V fl. zu hawen, Ihme dißmals auch eingeleibt solches zu befürdern.

Alexander Colins."

theksturmes mit einer Verbindung des Ludwigsbaues nach Norden hin, zu thun haben sollen, ist absolut nicht einzusehen. Sehr plausibel dagegen ist die Annahme, daß Friedrich gerade das Fertigwerden des Bibliotheksturmes und allein dieses[1] im Auge hatte, während Heyder das Treppentürmchen hinzubrachte, um von einer Verbindung reden zu können, die ihm aus irgend welchen Gründen am Herzen lag. Daß in dem Briefe nicht vom Ottheinrichsbau die Rede gewesen sein kann, erhellt am besten aus der Beantwortung der Zeitfrage: das Fertigwerden der „angefangenen Gebäude" war Friedrich im Frühjahr 1555 „eine große Angelegenheit" — sicherlich im Hinblick auf sein bevorstehendes Ende: denn schon im August des gleichen Jahres erwartete Otto Heinrich seinen Tod, welcher zu Anfang Februar 1556 eintrat[2]. Friedrich wollte die Vollendung der Bauten noch erleben, welche demnach nicht in allzugroßer Ferne stehen konnte. Erwägt man jedoch, was alles Colins im März 1558 noch unfertig angetroffen hat, so bekäme man für Bildhauer und Baumeister des Ottheinrichsbaues exorbitante Arbeitszeiten, und zwar bei einer offenbaren Beschleunigung des Baues durch den Bauherrn. Bedenkt man nun, daß 1551 noch nicht einmal das Innere des Neuen Hofes fertig war[3] und daß Friedrichs pekuniäre Verhältnisse in hohem Grade wechselten, so ist es äußerst unwahrscheinlich, daß der seit 1550 von einem stets zunehmenden Leiden gequälte Fürst in den folgenden Jahren noch den Entschluß zu einem Unternehmen von solcher Ausdehnung hätte fassen sollen. Schließlich entspricht der Auffassung, daß vom Bibliotheksturm die Rede ist, die Bezeichnung Heyders als „Werkmeister", welches Wort mindestens auf keinen Künstler, sondern

Fig. 1. Plan der nordöstlichen Ecke des Heidelberger Schlosses.
I [illegible] II [illegible]
III [illegible] IV [illegible]
[illegible]

1) Rosenberg, „Quellen ꝛc.", S. 132 und Taf. I, scheint mit der Perspektive nicht auf allzu vertrautem Fuße zu stehen, wenn er auf dem Bilde Münsters von circa 1548 die Möglichkeit der Existenz dieses Turms bereits annimmt. Da derselbe beträchtlich höher ist, als das Treppentürmchen Ludwigs V., müßte er dort zwischen dem Dach des Glockenturms und demjenigen des Baues an Stelle des neuen Hofes in ziemlicher Ausdehnung deutlich erscheinen.

2) Vergl. Häusser, Geschichte der rhein. Pfalz, I. S. 628.

3) Vergl. Memminger Würtemb. Jahrbücher, 1826, S. [illegible]

eher auf diejenige Funktion deutet, welche heute der Ingenieur oder der Maurermeister zu erfüllen pflegt[1].

Noch weitere Gründe kommen unseren Folgerungen zu Hilfe.

Sicher ist, daß man bereits 1604 den Bau ohne Anstand als von Otto Heinrich herrührend bezeichnete, obgleich er ja kaum unter dessen Regierung fertig geworden ist. Unter der Vertragskopie steht nämlich zu lesen:

„Copia. Verding der Bilder uber Ott Heinrichs Baw zu Hof."

Ferner weist bereits Häusser — aus welchen Gründen, giebt er nicht an — darauf hin, daß der Bau Ludwigs V. in das Areal des Ottheinrichsbaues hineingereicht habe. In der That wäre eine Wendelstiegenanlage an der einen Ecke eines Gebäudes mindestens unwahrscheinlich. Man hätte also das Treppentürmchen am Ludwigsbau etwa in der Mitte der Westfront anzunehmen, ganz wie es vorher beim Ruprechtsbau und später beim Neuen Hof der Fall war. Friedrich II. aber ist es, abgesehen von der Geldfrage, schon aus Pietätsrücksichten nicht wohl zuzutrauen, daß er den eben erst aufgeführten Bau seines unmittelbaren Vorgängers und Bruders niedergerissen hätte. Sein Neffe Ottheinrich war durch eine solche Rücksicht weniger gebunden.

Schließlich ist von der größten Bedeutung der Umstand, daß Friedrich persönlich nicht dazu vereigenschaftet war, die Errichtung eines Baues wie des fraglichen sonderlich zu begehren. Sein Lebenlang ist er in den abenteuerlichsten Verhältnissen von Lustbarkeit zu Lustbarkeit in der Welt herumgezogen und hat dabei sicherlich keine Zeit gefunden, sich eine feinere Bildung anzueignen, welche wenigstens über die höfische hinausgegangen wäre.[2]) Reiten, Frauen, gut Essen und viel Trinken waren ihm lieber als klassische Studien. Wann hätte er sich ein höheres künstlerisches Verständnis erwerben sollen? Allerdings hat er viel gesehen; aber wir erfahren nichts darüber, daß er dabei ein besonderes Kunstinteresse gehabt hätte. In Italien war er überhaupt nur kurze Zeit und zwar politisch beschäftigt.[3]) Spanien und Frankreich waren ihm interessanter.

Seine Renaissancebauten tragen den ausgesprochenen Typus der fränkischen Richtung; vielleicht nicht bloß deshalb, weil der Baumeister so baute, sondern weil ihm dieselbe persönlich zusagte. Dafür bürgt eine bereits vorhandene Familientradition,[4]) die Beziehung zum kaiserlichen Hof und vor allem der längere und gewiß in angenehmer Erinnerung gebliebene Aufenthalt in Nürnberg.[5]) Allein das war wohl das Höchste, was er begriffen hat, und sicherlich hatte er keine italienischen Bedürfnisse, wennselbst er mehr auf die Schönheit der äußern Erscheinung seiner Bauten geben mochte, als Ludwig V. Im Grunde genommen war es ihm mehr zu thun um eine imponirende Anlage an sich, als um deren besonders feine Durchbildung. Sonst hätte er auch so rohe Arbeiten, wie die beiden Riesen vom Jahre 1556, nicht am Eingange seines Schlosses aufgestellt.

Nach den geschehenen Erwägungen können wir Friedrich II. die Urheberschaft eines Baues von, was die Stilrichtung anlangt, geradezu einzigartiger Bedeutung für das

1) Vergl. z. B. Lübke, Geschichte der Renaissance in Deutschland, II, S. 26 u. ff. Freilich giebt es damals keine wirkliche Begriffsunterscheidung, welcher eine fertige Nomenklatur entsprechen könnte; das handwerkliche Element erscheint vielmehr überall als das Wesentliche, und eine besondere Betonung des Künstlers findet sich nirgends, sodaß immerhin der Werkmeister auch bildnerisch thätig gewesen sein könnte.

2) Vgl. die Schilderungen bei Häusser a. a. O. — 3) Häusser, S. 579.

4) Vgl. Lübke, Gesch. der Plastik, S. 656 u. ff. — 5) Um 1521

damalige Deutschland nicht zuerkennen. Ganz anders liegen die Dinge bei Otto Heinrich über dessen Person wir nun leider allzuspärlich unterrichtet sind. Versuchen wir aus dem Gegebenen ein Bild derselben zu rekonstruieren!

Seit Anfang des Jahres 1556 lag Friedrich II. krank in Alzey. Den Verlauf seiner Krankheit verfolgte Otto Heinrich seit 1555 mit einem Interesse, welches die brennende Begierde dokumentiert, den pfälzischen Thron zu besteigen.[1] Diese Thatsache war Friedrich wohl bekannt und er äußerte sich bitter über dieselbe. Die Heftigkeit, mit welcher sein Nachfolger ihn zu beerben trachtete, erklärt sich nun ungenügend, wenn man sie lediglich auf den Umstand zurückführt, daß knapp vor Friedrichs Tode Otto Heinrichs Thronbesteigung gefährdet erschien. Allerdings ist es an sich eine schöne Sache, aus einem bankerotten Pfalzgrafen ein mächtiger Kurfürst zu werden. Ganz besondere in Aussicht stehende Werte jedoch konnten uns jene Begierde erst subjektiv erklären, zumal die Politik Otto Heinrich mindestens keine Hauptsache war. Die Erhaltung der Reformation war ein solcher gewiß nicht; denn die Agnaten, welche nach ihm zur Regierung gelangten, gehörten ihr ebenfalls an. Aber Otto Heinrich huldigte mit Leib und Seele der Geistesströmung des Humanismus, und die gesuchte Erklärung liegt in der allseitigen Befriedigung dieses persönlichsten Interesses, welche er von der zukünftigen Machtstellung für sich erhoffte. Er, der klassisch Gebildete, war ein Mensch der Renaissance und begehrte nach Ruhm, den der finanziell heruntergekommene Pfalzgraf von Neuburg, vor allem bei der Nachwelt, niemals erringen konnte; und zwar suchte er ihn auf dem Gebiete der Wissenschaften und Künste. Während seines 50jährigen Pfalzgrafenlebens waren ihm dieselben zu einem Bedürfnis geworden, dem er seine gesamten Einkünfte opferte, sodaß er sonst äußerst sparsam leben mußte.[2] Beweis für seine Sinnesrichtung ist hauptsächlich die reichhaltige und wertvolle Bibliothek, welche er vor wie nach seiner Thronbesteigung im Jahre 1556 von Neuburg nach Heidelberg schaffen lassen konnte.[3] Er hatte, mindestens bei seiner Reise ins gelobte Land, Italien kennen gelernt, und Venedig, die damalige Weltstadt, mußte einen tiefen Eindruck in ihm zurücklassen. Was Wunder, wenn er danach strebte, sich ein Monument aufzurichten, desgleichen in deutschen Landen kein andres zu sehen wäre! Mochte er doch die wenig humanistischen Bestrebungen seines Oheims mit ironischem Blicke betrachtet haben. So finden wir es natürlich, wenn sein erstes Interesse die Verwirklichung eines Planes war, den er durch seine dreijährige Regierung mit dauernder Energie verfolgt haben muß und welchen er nicht jetzt erst vorzubereiten brauchte. Unter den Büchern, welche er schon in Neuburg besessen hatte, finden wir nicht allein Serlio's „Architettura“, sondern vor allem den Vitruv in den verschiedensten Ausgaben. Der letztere Umstand deutet auf ein persönliches Studium solcher Werke, welche in größerer Anzahl vorhanden waren. Ganz besonders aber war das Serlio'sche Buch geeignet, ihn selbst zum Dilettanten der Architektur heranzubilden, was bei einem Manne von dem vielseitigsten Kulturinteresse kaum zu bezweifeln ist. Auch die Fürsten Italiens jener Zeit lagen mit Eifer dem Baudilettantismus ob, zu welchem sie eben jenes Werk anregte.[4] Deswegen braucht eine allzunahe persönliche Einmischung in den Bau seinerseits nicht stattgefunden zu haben. Allein es ist bemerkenswert, daß gerade der in der Stube des Kurfürsten befindliche Kamin am Fries mit einem bei

1) Vgl. Häusser a. a. O. — 2) Vgl. Häusser I. S. 618.
3) Vgl. Rockinger, Pflege der Geschichte durch die Wittelsbacher, S. 19 und Beilage I.
4) Vgl. Burckhardt bei Kugler, S. 17.

Serlio[1]) abgebildeten Motiv in etwas holpriger Durchbildung geschmückt ist. Und im ganzen kann man sagen: Otto Heinrich war der Mann, die italienischen Bestrebungen nicht nur nachzuahmen, sondern vielmehr ihre Verwirklichung in italienischer Form selbst zu verlangen. Hierin liegt der Konnex des Baues mit dem Bauherrn, welcher bei Friedrich II. völlig fehlen würde.

Nunmehr erscheint die Annahme gerechtfertigt, daß der Vertrag vom März 1558 irgendwo den Namen von Otto Heinrichs Baumeister enthalten muß. Haben wir jedoch das ganze dort genannte Kollegium als beim Bau wesentlich beteiligt zu betrachten?

Fig. 2. Innenfläche des linken Pilasters an dem Kamin von Caspar Fischer.

Jakob Heyder haben wir bereits kennen gelernt; wenn die Richtung seiner Thätigkeit als festgestellt gelten darf, so kann er in künstlerischer Beziehung mit dem Bau kaum etwas zu thun haben. Des Technikers bedurfte man freilich auch hier. Anders steht es mit Caspar Fischer.

Die hinterlassenen Denkmale vermögen uns über den Charakter der Thätigkeit dieses Mannes vollständig aufzuklären, da sein Monogramm[2]) an verschiedenen Arbeiten und zwar im innigsten Zusammenhang mit der Skulptur erscheint. Demnach sind ihm folgende, noch der Regierung Friedrichs II. angehörende Werke zuzuschreiben: die Inschrifttafel am Ruprechtsbau von 1545; dieselbe trägt den ausgesprochenen Charakter der deutschen Renaissance, wie sie sich in der ersten Hälfte des Jahrhunderts in Franken und Schwaben ausgebildet hat; dann der prächtige Kamin im gleichen Hause, in welchem das ganze künstlerische Können des Mannes niedergelegt ist. Beide Werke belehren uns darüber, daß er Architekt und Bildhauer war, also gegenüber Heyder die künstlerische Seite des Baugewerkes unter Friedrich II. repräsentirte. Demnach dürften wir ihm auch die Komposition der Bogenhalle des Neuen Hofs zuschreiben, eine Vermutung, deren Richtigkeit in der ganzen Erscheinung dieses Werks im Vergleich mit der Spruchtafel am Ruprechtsbau durchaus bestätigt wird. Fischer hat es nicht allein entworfen, sondern

1) L. VI. f. 325. Sonst findet sich an den erhaltenen Überresten keine weitere Spur Serlio's. Sollte dagegen aus den auf Delphinen reitenden Genien am Treppengiebel des Neuen Hofs, welche man bei Serlio abgebildet sieht, auf einen bereits zur Regierungszeit Friedrichs bestehenden Einfluß Otto Heinrichs in Bausachen geschlossen werden dürfen? Doch ließen sich daraus keinerlei Schlüsse ziehen.

2) CF; z. B. 15 CF 45. Leger las dies als „Churfurst Friedrich", z. B. an dem heute zerstörten, in engem tektonischen Zusammenhange mit dem Cherubimkopf befindlichen Spruchtäfelchen an der untern Fläche des Architravs eines noch zu besprechenden Kamins; die Jahreszahl, hier 1546, ist erkennbar.

auch die daran befindlichen Skulpturen ausgeführt [illegible] der Komposition [illegible] über der großen Saule des Erdgeschosses, im Vergleich mit denjenigen an der [illegible] tafel, und ebenso aus der Bildhauerarbeit über dem Bogen der Thür [illegible] zwei Medaillons mit Köpfen im Vergleich mit denjenigen am Kamin [illegible].

Dieser Künstler erscheint in denjenigen Kompositionen, welche die Flächen des [illegible] mines bedecken, als so bedeutend, daß er den bekannteren Meistern jener Zeit an die Seite gestellt zu werden verdient; ja er überragt sogar [illegible] in der Reinheit seiner der italienischen Renaissance verwandten Stilrichtung. Diesem letzteren Merkmale widerspricht jedoch seine Behandlung der Architektur in merkwürdiger Weise, welche bei großem Reichtume des Aufbaues wie der Profilirung durchaus die derbe Erscheinung der deutschen Werke jener Zeit bietet (ganz wie es an der Bogenhalle des Neuen Hofs der Fall ist), sodaß man sich sogar versucht fühlen möchte, die Entwürfe der Architektur und der Flächenverzierung verschiedenen Händen zuzuschreiben. Die Art der Anbringung des Monogrammes und die enge Verbindung jener beiden Momente im Detail schließt jedoch eine solche Annahme aus. Die Ausführung der Reliefs ist [illegible] und wagt sich nirgends an eine energischere Durchbildung des die Umrisse erfüllenden Körperlichen. Diesem Umstand entspricht eine geringe Fähigkeit für die Darstellung des Figürlichen: der Cherubimkopf, welcher die Mitte des Kaminarchitravs unten beschließt, und die beiden wappentragenden Löwen in der Attika des Kamins zeigen ganz die Unbeholfenheit der gewöhnlicheren Arbeiten jener Zeit; der männliche Oberkörper, welchen eine Flächenkomposition enthält, ist von sehr mangelhafter Proportion.

[illegible]

[illegible]

Der Künstler, welchen wir hiermit kennen gelernt haben, [illegible] nötig ist[1]), hat mit der Architektur des Ottheinrichsbaues nichts zu schaffen. Ebenso=

---

1) Sollte er vielleicht mit dem 1580 verstorbenen, an der [illegible] Bücher identisch sein? Wenn sich dies nachweisen [illegible] Beweiskraft für die Nichtbeteiligung des Meisters am Ottheinrichsbau [illegible] Abbildung berechtigt mich freilich nicht, über die bloße Vermutung [illegible], daß die Architektur des Portals im Hof der [illegible] genau [illegible] Thür des Erdgeschosses am Neuen Hof: zwei in eigentümlicher [illegible] nach oben abgeschlossene Pilaster flankiren die [illegible] von eben solchen Pilastern mit darüber durchgehendem Gesims eingeschlossen ist — eine Ordnung, welche, nur minder ausgesprochen, sich an den Bogenhallen der oberen [illegible] wiederholt. Am Neuen Hof wiederholt sie sich im Prinzip bei dem oberen Fenster [illegible]. Das Interessanteste wäre freilich eine Vergleichung des [illegible]

wenig mit der Skulptur. Wenn man sich gegenüber den Medaillons an der Thür des Neuen Hofs versucht fühlen möchte, ihm eine Thätigkeit bei denjenigen in den Fenstergiebeln des Ottheinrichsbaues zuzuschreiben, so widerspricht dem nicht allein die dort niedergelegte Fähigkeit zu individueller Charakteristik, sondern auch der Umstand, daß die letzteren, obgleich dem Wetterschlag vollständig ausgesetzt, heute noch erkennbar sind, während die ersteren bei gleichem Material und vollständig geschützter Lage nur noch in der Silhouette erscheinen.

Wenn Fischer in letzterer Richtung genügt hätte, so brauchte man Colins nicht zu berufen. Wenn immer noch Heyder als der Architekt betrachtet werden sollte, so ist dies mit seiner Stellung im Vertrage nicht wohl in Einklang zu bringen, da er doch nicht am zweiten Platze neben Fischer, sondern mit irgend welcher Auszeichnung erscheinen würde, während er dem letzteren höchstens koordinirt gewesen ist. Und was soll der Hofmaler Besser bei der Sache?

Ich gestehe, daß mir eine so moderne Unterscheidung zwischen „entwerfendem" und „ausführendem" Architekten, wie sie Lübke[1] statuiren will, für das Jahr 1556 nicht recht einleuchtet. Vielmehr glaube ich die Anwesenheit jener Personen ganz anders erklären zu müssen.

Die Bauthätigkeit der Kurfürsten war nicht nur in Heidelberg, sondern in allen pfälzischen Landen eine sehr große. Daß Otto Heinrich die Baumeister seines Vorgängers (welche allerdings, wie wir gesehen haben, der eine die mehr künstlerische, der andere die technische Richtung repräsentirten) in der unter jenem genossenen Amtswürde beließ, ist natürlich. So versteht es sich ganz einfach, daß dieselben, ohne mit dem fraglichen Bau in allzuenger Berührung zu stehen, zusammen mit dem Hofmaler Besser gewissermaßen als eine höchste Baubehörde, in welcher die vorhandenen hervorragenderen Kräfte der bildenden Künste vertreten waren, dem kurfürstlichen Kommissär bei Abschluß des Vertrages beigeordnet wurden. Weiter geht für sie aus dem Vertrage nichts hervor, als daß Colins ihnen gegenüber eine außerordentliche Wertschätzung erfuhr, da ohne ihn offenbar nicht weitergearbeitet werden konnte. Hieraus erklärt sich die ganze Solennität des fraglichen Akts; sie bekundet den großen Wert, welchen der Bauherr auf das Zustandekommen des Vertrages legte und den Umständen nach legen mußte. Wenn überhaupt der eine oder andere jener Männer mit dem Bauplan irgend etwas zu schaffen gehabt hat, so muß seine Autorität dem „Bildhauer" Colins gegenüber äußerst gering gewesen sein, denn wir werden sehen, wie der letztere nicht daran verhindert wurde, für sein Teil ursprüngliche Projekte umzustoßen und durch seine eigenen zu ersetzen.

Wodurch aber wurde die Berufung des Colins notwendig? Dem Vertrage nach zu schließen, durch die Entfernung resp. den Tod seines Vorgängers, welcher also keine geringere Wichtigkeit als jener für das Zustandekommen des Baues haben konnte. Und da erfahren wir denn[2]), daß vor Colins ein Mann hier gearbeitet hat, welcher ihn um Haupteslänge überragte.

Daß Colins die Fassadenstatuen nicht nur versprochen, sondern auch gemacht hat, geht aus der um 1603 erfolgten Vorlage der Vertragskopie selbst hervor und ferner aus

schriebene Ordnung in ihrer Eigenart sich beiläufig nirgends sonst wiederfindet, bezeichnend genug, zumal die Zeitverhältnisse sehr gut stimmen.

1) A. a. O. I, S. 325.

2) Selbst Photographien bieten nur ein ungenügendes Surrogat des Augenscheins.

der Gleichartigkeit der Arbeit[1]. Allein es sind eine ganze Anzahl unter ihnen, welche man von ihrem Standort ganz gut in den Schwetzinger Schloßgarten versetzen könnte ohne weitere Beeinträchtigung der von Karl Theodor um 1750 dort aufgestellten Statuen. Verdrehte Glieder, manierirte Bewegungen, mangelhafte Proportion glänzen neben der kleinlichen und unplastisch geordneten Gewandung, wo sich der Künstler, wenn er es nicht wohl vermeiden konnte, an eine solche überhaupt gewagt hat. Reliefs, nach der Mode bekleidete und geharnischte Menschen in kleinerem Maßstab, hat er gewiß zu machen ver-

Fig. 5. [illegible]

standen, das beweisen seine Innsbrucker Arbeiten. An der freien Gestalt in Lebensgröße jedoch zeigt er meist mehr guten Willen als künstlerisches Können. Am ersichtlichsten von

1 Sämtliche sechzehn allegorischen Figuren bekunden eine [illegible] Verwandtschaft des Ursprunges. Doch muß darauf hingewiesen werden, daß der künstlerische Wert ein sehr verschiedener ist, im Gegensatz zu den Arbeiten des Sebastian [illegible], welche alle als aus einem Gusse hervorgegangen erscheinen. Der letztere hat offenbar das von seinen Gesellen Gefertigte selbst überarbeitet. Auch bei Colins mag dies der Fall gewesen sein, allein er beherrschte wohl die menschliche Proportion selbst nicht völlig, und so ging eben das Schlechtere durch [illegible]. Jedenfalls war die Arbeitsorganisation unter [illegible] eine tadellose, allein wenn Colins bei den von seinen Gesellen ausgeführten Statuen lediglich im Entwurf beteiligt war, so hat er dort nach verhältnismäßig sehr wenig ausgeführt, und wiederum beweist die Verwandtschaft aller Statuen, daß der zwischen ihnen bestehende Wertunterschied mehr auf den Zufall, als auf den Unterschied der Befähigung zwischen Colins und seinen Gesellen zurückzuführen ist.

den weiblichen Gestalten ist noch die Diana, auch die „Gerechtigkeit“; eine geradezu pöbelhafte Erscheinung aber bietet die Venus, und wenn bei der Figur des „Glaubens“ der Faltenwurf nicht ganz so kleinlich ist als sonst, so sind dafür die Hände um so größer. Wahrhaftig, Sebastian Götz hatte recht, als er 1604 diese konventionellen Werke, welche man heute, da sie ein bischen nach der Antike schmecken, für so ideal schätzen hört, nur für halbsoviel wert hielt, als die Porträts und Idealporträts, welche er zu schaffen gedachte[1]: Otto, „rex Hungariae“, oder Friedrich der Siegreiche würden sich recht wie Helden ausnehmen unter Krüppeln, wenn man sie in die Gesellschaft von Josua, Simson oder David bringen würde. Und dabei sind die Reckengestalten, welche Götz aus freier Phantasie geschaffen hat, seinen Porträtstatuen noch überlegen.

Fig. 7. Die Thür aus dem Bau in den großen Saal, von Anthoni.

Nun ist es geradezu unbegreiflich, wie man seit langer Zeit die Figuren des Colins betrachten konnte, ohne zu bemerken, daß sie in unmittelbarer Nachbarschaft Werke umgeben, welche als hervorragende, ja teilweise klassische Arbeiten bezeichnet werden müssen: die Atlanten und Karyatiden des Portals[2]. Man vergleiche nur die affektirte Allegorie der Hoffnung, welche technisch noch zu den besten der unter Colins' Leitung entstandenen Statuen gehört, mit der Karyatide zur Linken (Fig. 4 u. 5)! Möchte man auch hier den einen oder andern Mangel entdecken[3], in der Freiheit der Konzeption, der großen und edeln Ordnung der Gewänder, der würdevollen Ruhe der Bewegung offenbart sich uns ein Künstler ersten Ranges, der vor allem das Gewand mit Meisterschaft beherrschte. Es ergiebt sich aus der Vergleichung ohne Mühe, daß wir hier denselben Genius vor uns haben, welcher auch die übrigen von Colins vorgefundenen Skulpturen geschaffen hat: „Anthoni Bildhauer.“

Versuchen wir es zunächst, lediglich aus der inneren Analogie ihres Charakters die von Anthoni herrührenden Arbeiten zu bestimmen.

Von vornherein muß darauf hingewiesen werden, daß bei den Bildhauerarbeiten Anthoni's ein so inniger Zusammenhang zwischen der Komposition und der Ausführung

1) Er erbot sich, dergleichen für 30 Fl. das Stück herzustellen, für seine Arbeiten aber verlangte und erhielt er 65 Fl., wobei allerdings wohl auch die rein handwerkliche Mühe in Betracht kam.

2) Leger, welcher freilich von Colins nichts wußte, hat das Verdienst, den besonderen Wert dieser Statuen betont zu haben.

3) Z. B. die Konzeption der Stellung des Spielbeins bei der Karyatide zur Rechten. Durchgehends auch die Ordnung der Haare, während der Kopf des ganz zur Linken stehenden Atlanten, vielleicht wegen Brandbeschädigung, von Stümperhand nachträglich überarbeitet worden ist.

besteht, daß wir genötigt sind, ihm nicht nur etwa die Leitung allein, sondern vielfach durchweg auch den Entwurf der Reliefs u. s. w. zuzuschreiben. Das gemeinsame charakteristische Merkmal ist bezüglich der Ausführung eine vollendete Meisterschaft, welche bei außerordentlicher Zartheit nicht die mindeste Einbuße an Kraft erleidet. Bezüglich der

der Reliefs Anthoni's ... in letzterer Beziehung die ... zeichnungen Fischers bedeutend übertragen. Trotzdem ihm aber, wie sich zeigen wird, die neuen Gestaltungen des Barocco bekannt sind, atmen seine Werke nicht minder den Geist der frühen Renaissance als diejenigen Fischers, während ihm die Unbeholfenheiten dieses Meisters fern liegen (Fig. 6 u. 7). Diese Momente berechtigen uns allein schon, folgende Arbeiten dem Entwurf und der Ausführung Anthoni's zuzuschreiben:

[illegible]

1) Im Vestibül die einfache edle Thür in den großen Saal[1].

2) Die Thür vom „Vorzimmer" in das erste Zimmer rechts[2]. Die prächtigen Strünke der beiden Halbsäulen, welche das Gebälk tragen, könnten als Ausführungen der an den Säulen der untern Architektur von [illegible] befindlichen erscheinen.

3) Die beiden Thüren des letzteren Zimmers mit ihren einerseits Embleme des Krieges, andrerseits Embleme des Landbaues (Friedens) aufweisenden Laibungen[3].

Soweit ist der Meister, von links nach rechts beginnend, mit der eigenen Ausführung der Arbeiten im Innern des Gebäudes ganz fertig geworden. Hierauf folgt noch:

1) In der Publikation von Sauerwein, Bl. 31. — 2) Sauerwein, Bl. 29.
3) Sauerwein, Bl. 40 u. 42.

4) Die Thür des zweiten Zimmers rechts, als diejenige, welche er nach dem Vertrage dem Colins unfertig hinterlassen hat.[1]

5) Außerdem das Portal (mit Laibungen) und die Bildhauerarbeit der Fassade bis auf die 14 noch nicht ausgeführten „Fensterposten", die allegorischen Figuren, das große Wappen und wahrscheinlich die Fensterkrönungen des dritten Stocks. Ebenso muß alles übrige im allgemeinen Colins zugeschrieben werden.

Schon die zur Verwendung gelangenden künstlerischen Motive bekunden einen durchgreifenden Unterschied: bei Anthoni die Bevorzugung von Gegenständen, welche dem Leben und der Natur entnommen sind; derselben entspricht eine genaue Beachtung des Verhältnisses der körperlichen Werte in den zur Darstellung gebrachten Dingen. Beiden Momenten steht auf Seite von Colins die Bevorzugung schematischer Flächenornamente (auf Laibungen und Friesen u. s. w.) zugleich mit einer teils derberen, teils überzierlichen Behandlung gegenüber. Der Unterschied zwischen den beiden Bildhauern wird wohl am deutlichsten an der nach meiner Ansicht von Anthoni angefangenen Thür[2] Nr. 4: es ist

Fig. 9. Fries von Colins an der vom [illegible] in die [illegible] des ersten Zimmers [illegible] Thür.

Fig. 10. Fries von Anthoni, an einer Thür des ersten Zimmers.

unglaublich, daß derselbe Künstler, welcher die feinen Flachornamente der Pilasterfüllungen hervorbrachte, den Fries mit einer hochreliefirten Palmettenverzierung erfüllt haben sollte, welche buchstäblich aus dem Rahmen herausfällt[3], „die Thür, welche Anthoni Bildhauer angefangen hat". (S. den Lichtdruck.) Eine gewisse Kühle und Steifheit bei Colins stimmt sehr wohl zur Eleganz seiner Meißelführung, welche ihm so wenig abgesprochen werden kann, daß er in diesem letzteren Punkte dem kecker und unbekümmerter, deshalb wohl auch einmal rauher arbeitenden Anthoni überlegen erscheint. Dies beweisen vor allem die Säulenstrünke im großen Saal, welche (wie sich zeigen wird, allerdings nach Anthoni'schem Entwurfe) sicher von ihm herrühren, und nicht minder das große Wappen des Portals; ferner das Figürliche der Hermenportale, welche, wohl des kleineren Maßstabs und sorgfältigerer Arbeit halber, zu seinem Besten gehören, — falls ihm nicht auch hier vorhandene Modelle von Anthoni vorgelegen haben. Dafür fehlt es ihm an der Frische, welche der wahren Meisterschaft eigen ist, wie man sich durch Vergleichung des Frieses der Thür aus dem ersten Zimmer in den kleinen Saal mit den weiteren, das Vorbild zu

1) Pfnor, Bl. 10; Sauerwein, Bl. 13.

2) Lübke a. a. O. S. 325, glaubt mehrere Thüren der Art zu erkennen.

3) Die Verwendung ähnlicher Ornamente an der Fassade bestätigt nur unsere Ansicht.

jenem enthaltenden beiden Thürnischen im gleichen Sinne leicht überzeugen können. Bei den letzteren war der Bildhauer völlig eins mit seinem Element, während ihn an den anderen die kraftlose und überzierliche Behandlung augenfällig als Dilettanten kennzeichnet. (Auf der Abbildung, Fig. 9 u. 10 freilich kaum ersichtlich.)

Im großen Ganzen dokumentiren die Arbeiten Anthoni's ein durchgängiges Streben nach Abwechselung, von welchem kaum eine einzige Ausnahme stattfindet. Unter den 26 Putten in den Fensterverdachungen des ersten Stockwerks findet sich keine Wiederholung; die Atlanten, weit entfernt, sich etwa paarweise zu entsprechen, tragen vielmehr das Gepräge der Absicht zur allerverschiedensten Individualität. In der ersten Stube zeigen die zweimal zwei Figuren an den Thüren das gleiche Bestreben. Kurz, man merkt, es war dem Meister wohl dabei, in immer neuem Schaffen Phantasie und Fähigkeiten zu bethätigen. Im Gegensatz dazu wird Colins, abgesehen von den Statuen, durch eine ausgesprochene Erfindungsarmuth oder Trägheit — wie man will — charakterisirt. Er begnügte sich damit, das Motiv der Hermen an seinen Thüren mit geringer Abwechselung zu variiren. Während er im ersten Zimmer für besser fand, den Thürfries Anthoni's an jener Thür zu wiederholen (er wiederholte ihn [illegible] noch zweimal), hat er es sich erspart, zwei weitere neue Figuren [illegible] erfinden zu müssen. Stets wiederholen sich seine Verzierungen. Für die Fensterpfosten, welche man sich jedenfalls als die vom rechten Fenster des zweiten Stocks [illegible] zu denken hat, lagen, was dieses Geschoß angeht, die Modelle Anthoni's vor; die des dritten aber sind für Colins wiederum bezeichnend: das Kapitäl wiederholt einfach das Motiv vom zweiten Stock; die Hermenfüße dagegen sind, wenn auch schlanker, nicht so frisch in der Erfindung wie die weiter unten befindlichen, und das Figürliche ist sehr unproportionirt und ordinär in den Formen.

(Schluß folgt.)

Die Sammlungen des Berliner Kunstgewerbe-Museums.

Mit Illustrationen.

(Fortsetzung.)

Die Erzeugnisse der Holzindustrie verteilen sich nächst der Sammlung der Möbel noch auf einige kleinere Gruppen: Drechselarbeiten, darunter ältere italienische und deutsche Arbeiten des 16. und 17. Jahrhunderts; kleine geschnitzte Geräte, als Löffel, Dosen, Humpen und Verwandtes; Modelle von Möbeln. Von den Drechselarbeiten in Holz unterscheiden sich nur durch das Material: die Elfenbeindrechseleien. Im 17. Jahrhundert stand die Kunst des Drechslers in besonderem Ansehen; namentlich war es eine Passion von Fürsten und Vornehmen, auf der Passigbank jene kurios geschweiften Pokale, Dosen und Schnurrpfeifereien aller Art herzustellen, welche uns in den fürstlichen Kunstkammern oder den daraus hervorgegangenen öffentlichen Sammlungen so oft begegnen, auch in der Berliner Sammlung. Wichtiger als diese Spielereien, — welche allerdings immerhin ein technisches Interesse auch deshalb beanspruchen, als man schließlich dahin kam, viereckige Kästchen, Medaillen und ähnliche Dinge auf der Drehbank herzustellen — sind die Elfenbeinschnitzereien. Unter Ausschluß figürlicher Arbeiten enthält das Museum mittelalterlich orientalische Kästchen, Jagdhörner und einzelne europäische Stücke. Erst mit dem Ende des 16. Jahrhunderts, dem Zeitpunkt, mit welchem überhaupt Elfenbein in größeren Massen nach Europa kommt und die Bearbeitung desselben sich ausbreitet, findet sich eine größere Reihe Arbeiten vor: die Sammlung giebt hierin ein treues Bild von der Entwicklung dieser Industrie. Bei der Bearbeitung des Elfenbeins kommt es, um möglichst wenig Material zu verlieren, darauf an, daß sich die Form der Gefäße der Grundform des Elefantenzahns möglichst anschließt; so finden wir häufig cylindrische Humpen mit figürlichen Darstellungen, zum Teil in Silber montirt; aus den Spitzen der Zähne fertigt man Stockknöpfe, Messergriffe und andere Geräte. Das Furniren mit Elfenbein kommt gleichfalls vor: zwei Schüsseln mit Kannen, reich mit skulpirten Platten belegt, sind Hauptstücke in dieser Technik.

Neben dem Elfenbein erfuhr seit dem 17. Jahrhundert das Horn des Rhinocerosses in Europa eine gleiche Behandlung; in China und Ägypten wird es noch heute zu Schnitz- und Drechselarbeiten verwendet. Überhaupt zeichnet sich jenes Jahrhundert dadurch aus, daß es eine ganze Anzahl Materialien aus fernen Ländern neu oder in größeren Mengen als bisher einführt, die in Europa künstlerische Verwendung finden. So die Straußeneier, Kokosnüsse, die Nautilusmuscheln und Korallen, welche geschnitzt, gravirt und in Edelmetall gefaßt werden. Beliebt ist in jener Zeit auch der Bernstein, welcher gleich an seinen Fundorten, namentlich in Danzig, zu Schmuck-Geräten aller Art verarbeitet wurde. Die Berliner Sammlung ist an Arbeiten dieser Gattung erklärlicher

weise besonders reich. Ein Stück hat uns auch den Namen eines Bernsteinkünstlers [illegible] bewahrt.

Eine Sammlung, deren Aufgabe es ist, der Kunst im Hause im weitesten Sinne eine Stätte zu schaffen, muß gelegentlich über die ihr eigentlich gesteckten Grenzen hinausgreifen und Objekte aufnehmen, deren Platz eigentlich in anderen Sammlungen wäre. Man wird z. B. den Kamin doch nur im weiteren Sinne als zur Wohnungseinrichtung gehörig betrachten dürfen; eigentlich ist er ein fest eingebauter Teil der Architektur. Das Bestreben, diese besondere Gattung von Heizvorrichtungen künstlerisch auszustatten, hat aber namentlich in Italien kostbare, mehr der Kleinkunst angehörige Werke hervorgebracht, so daß ihnen eine Stätte auch in dem Kunstgewerbe-Museum gebührt. Zu den Kaminen gesellen sich dann weitere **Arbeiten dekorativer Plastik in Thon und Marmor**, deren schönste, einen Marmorrahmen, wenn nicht von der Hand des großen Sansovino, so doch sicher aus seiner Schule, wir unter Fig. 8 abbilden.

Neben den Holzarbeiten europäischer Herkunft steht die Gruppe der orientalischen Arbeiten in gleicher Technik bei, zu deren Verzierung vorzugsweise der Lack verwendet wird. Die **Lackarbeiten** aus Japan, China, Kaschmir und Indien, deren Bedeutung für unsere Industrie in technischer und dekorativer Hinsicht immer mehr erkannt wird, sind in vortrefflich abgerundeten Gruppen vertreten; namentlich sind neben Werkzeugen und Rohmaterialien auch die technischen Prozeduren in sehr anschaulicher Darstellung vorhanden. Die eingelegten Arbeiten aus Japan, welche unter Verwendung alles möglichen Materials das denkbar Höchste in dieser Technik leisten, Möbel mit Perlmuttereinlage aus Cochinchina, die seltenen Lackmalereien aus China, sowie Rohr-Flechtwerk und Erzeugnisse der Papierindustrie jener Länder reihen sich an.

Das **Strohgeflecht** der indischen und sudanischen Völkerschaften, dessen Musterung und farbige Ausstattung in jeder Hinsicht mustergiltig ist, erfreut sich schon lange in Europa der lebhaften Nachfrage; die Bestrebungen, diese Industrie in unseren Ländern zu heben, sind stets von diesen Vorbildern ausgegangen. Dasselbe gilt vom Strohmosaik, von dem in Europa nur Spanien noch Selbstständiges leistet. Die **Gruppe der Mosaiken** ist überhaupt insofern lehrreich, als sie zeigt, wie sich in verschiedenen Ländern, zum Teil gar nicht durch natürliche Verhältnisse bedingt, die verschiedenen Zweige erhalten haben resp. weitergebildet sind: das römische und Florentiner Mosaik in Italien, das farbige Holzmosaik in Sorrent, das Holzstiftmosaik in England (Tunbridge-wells), das ursprünglich aus Persien stammende Stäbchenmosaik in Bombay.

Gegenüber der Reichhaltigkeit der bisher besprochenen Gruppen tritt die Sammlung der **Lederarbeiten** stark zurück. Die Bucheinbände sind nicht hinreichend vertreten, um einen vollständigen Überblick über die Entwicklung dieser wichtigen Industrie zu geben; erst in neuester Zeit sind eine Anzahl guter italienischer Einbände erworben worden. Die geschnittenen Lederarbeiten des Mittelalters sind allerdings gering an Zahl, bieten aber einige besonders hervorragende Stücke: so den berühmten Kasten mit der Darstellung der Königin Minne. Sehr reichhaltig — wohl die bedeutendste Sammlung ihrer Art — ist dagegen die Sammlung der Ledertapeten, sowohl italienischer als niederländischer Herkunft, über welche demnächst an dieser Stelle ausführlich gehandelt werden wird. Die Sammlung der **Buntpapiere** des 16.—18. Jahrhunderts zählt über 400 Muster.

Die **keramische Sammlung** ist nächst den Textilarbeiten die bedeutendste Abteilung des Museums, sowohl dem Umfang als dem inneren Wert nach. Sie umfaßt

Arbeiten der Kunsttöpferei vom Mittelalter bis in unsere Tage: ausgeschlossen sind neben der prähistorischen Töpferei die Arbeiten der Ägypter, Griechen und Römer, sowie der außereuropäischen Völker, welche in den betreffenden Abteilungen der kgl. Museen aufgestellt sind. Die orientalischen Arbeiten mit farbigen Zinnglasuren, vornehmlich Fliesen

Abb. [illegible] [illegible]
Um 1500

zur Bekleidung der Wände, sind in überaus großer Zahl vertreten: die farbenprächtigen, reichen Muster werden immer mehr begehrte Vorbilder unserer Textilindustrie. An die Fliesen schließen sich Gefäße aller Art an, auch zahlreiche persische blaue Faiencen, deren Musterung unter chinesischem Einfluß steht. Eine besondere, nahe verwandte Gruppe sind die Arbeiten von Rhodus, wohin die Technik im 16. Jahrhundert durch gefangene Perser

gebracht wurde und eine eigenartige Nachbildung erfuhr. Weit wichtiger war es, daß durch die maurischen Eroberer die Faence-Fabrikation nach Spanien kam, wo sie die ausgedehnteste Verbreitung fand. Die große Sammlung spanischer Fliesen, zum Teil noch mit maurischer Musterung, giebt ein anschauliches Bild dieser wichtigen Industrie, welche die Maurenherrschaft Jahrhunderte überdauert hat. Während des Mittelalters wurden

[illegible]

gelegentlich Faence-Gefäße aus Spanien und der benachbarten Insel Majorca nach Italien ausgeführt, wo man diese Arbeiten mit dem alten Namen der Insel Majorca Majolika nannte. Die goldschimmernden Arbeiten, welche übrigens auch in Italien, zum Teil sogar auf Bestellung, wie die Wappen beweisen, gefertigt wurden, gehören dem 15.—17. Jahrhundert an.

Bald lernte man hier diese Thonwaren selbständig verfertigen, und [illegible] der

15. Jahrhundert können wir eine schnell aufblühende Majolika-Industrie in Italien nachweisen. Die prunkvollen Schüsseln und Gefäße in leuchtenden Farben, wie kaum etwas anderes zur Dekoration von Kredenzen und Speisesälen geeignet, entsprachen so recht dem Geist der italienischen Renaissance.

Die Wertschätzung, zum guten Teil Überschätzung der italienischen Majolika datirt erst aus jüngster Zeit, heute bereits ist es überaus schwierig, für öffentliche Zwecke Sammlungen anzulegen. Die bisher fast unbekannte Berliner Sammlung, deren Vollständigkeit von keiner anderen übertroffen wird, ist im wesentlichen aus zwei im ersten Drittel dieses Jahrhunderts angelegten Sammlungen gebildet: den Sammlungen Bartholdi und von Nagler, — also zu einer Zeit angelegt, wo die Werke der Kleinkunst noch billig zu haben waren. Diesem Umstande verdankt Berlin eine Sammlung, deren Erwerbung heute unmöglich sein würde. Gerade an seltenen frühen Arbeiten aus Caffagiolo und Faenza besitzt das Museum Schätze, die ihm nirgends streitig gemacht werden. Die vornehmen Schüsseln im Florentiner Frührenaissance-Charakter füllen einen großen Schrank; eine der schönsten geben wir unter Fig. 9. Faenza ist durch alle Werkstätten vertreten: die frühen Arbeiten der Casa Betini, Casa Pirota, Arbeiten des sog. „grünen Mannes“, auch die kleinen Werkstätten und seltene Gruppen, wie der Meister P. R. Das Hauptstück ist die Platte mit der Anbetung der Könige, von dreiviertel Meter Höhe, Arbeit der Casa Pirota von 1525: ein Stück, welches auch in jeder Gemälde-Galerie einen Ehrenplatz einnehmen würde.

Die Gruppe der Schüsseln und Gefäße in blau und gelb mit Perlmutterlüster, gewöhnlich Pesaro und Deruta zugeschrieben, und in der historischen Folge wohl neben Caffagiolo die früheste, führt zu den Arbeiten von Gubbio und den daselbst lüstrirten Arbeiten anderer Werkstätten. An Reichtum der Gubbio-Arbeiten wird die Sammlung von keinem Museum übertroffen: sie zählt gegen 60 Stück, darunter die besten, welche überhaupt auf uns gekommen sind, zahlreiche Arbeiten des Meisters Giorgio und mehrere Unica. Eifrige Förderung fand die Majolika an den kleinen Fürstenhöfen Italiens: so vor allem seitens der kunstliebenden Herzöge von Urbino, aus deren Fabriken zu Urbino und Pesaro die überwiegende Zahl der mit figürlichen Darstellungen und Grottesken-Ornament gezierten Geräte hervorgegangen ist. Die Berliner Sammlung zählt deren mehrere hundert Stück.

Auch hier liefen von weit her Bestellungen ein, wie die unter Fig. 10 abgebildeten Geräte mit den Wappen der Nürnberger Familien Schmidmayer und Paumgärtner von Hohenstein, vom Löwen der Imhof bekrönt, zeigen. Auch die Herzöge von Ferrara besaßen ihre Majolikafabrik, während in anderen Städten, wie Castel Durante, Rimini, Siena, sowie in späterer Zeit in und um Venedig zahlreiche Werkstätten blühten. Alle diese Fabriken sind in der Sammlung überreich vertreten — darunter zahlreiche Stücke bekannter Maler — und in ihrer Entwicklung Schritt für Schritt zu verfolgen.

Im 17. und 18. Jahrhundert, wo das chinesische Porzellan die Herrschaft an sich reißt und den Geschmack vollständig verändert, ahmen zahlreiche norditalienische Fabriken dieses kostbare Produkt in Majolika nach, oder schaffen unter seinem Einfluß selbständige Arbeiten: Mailand, Novi, Genua, Turin u. a. Leider entspricht gerade diese Gruppe noch nicht dem Umfang der übrigen Abteilungen.

Von Italien streckt die Majolikafabrikation ihre Zweige nach den andern Kulturländern aus: Frankreich, von wo aus wieder Spanien beeinflußt wird, den Niederlanden,

Deutschland; in diesen [illegible]
gestellt, als die Sammlungen [illegible]
großen Anzahl Orten, die heute erst allmählich bekannt werden. [illegible]
die Arbeiten von Talavera einen hohen Grad der [illegible]
des Museums [illegible]

aus, namentlich auch im Norden, [illegible]
hat. In Holland, durch dessen Vermittlung [illegible]
Europa kam, beginnt die Fayence-Industrie von Delft, [illegible]
schränkung auf die Blaumalerei, doch ohne Frage [illegible]
erreicht hat. Auch diese Abteilung des Museums, [illegible]
bedarf noch der Erweiterung. [illegible]
Tagen ist durch eine große Anzahl [illegible]

A. Pabst

Name und Herkunft des Meisters E. S. vom Jahre 1466.

Mit Abbildungen.

Eine der geheimnisvollsten Erscheinungen des 15. Jahrhunderts ist jener anonyme Kupferstecher, den wir auf Grund der Bezeichnungen mehrerer seiner Blätter den Meister E. S. vom Jahre 1466 nennen. Wir unterscheiden ihn ziemlich genau, obwohl weder sein Werk noch seine Persönlichkeit bisher annähernd festgestellt worden sind. Bartsch (VI, S. 1) und Passavant (II, S. 33) haben eine erkleckliche Zahl von Stichen verzeichnet, welche sie nach wirklicher oder scheinbarer Ähnlichkeit der technischen Behandlung dem Meister zuschrieben; die Willkür aber, mit welcher beide hiebei vorgegangen sind, ist nur durch die Schwierigkeit, welche der kritischen Behandlung des Werkes dieses Meisters im Wege steht, zu entschuldigen.

Scheinbar zufällig ist Wien der beste Ort, den Meister mit Sicherheit zu überblicken, da die Albertina und die Sammlung der Hofbibliothek, einander ergänzend, eine bedeutende Anzahl seiner Blätter bewahren. Die Lücken, welche die Wiener Kabinette aufweisen, sind jedoch nur durch das Studium der Münchener, Dresdener, Berliner, Londoner und Pariser Sammlungen auszufüllen, und ich gestehe, daß ich selbst, seit Jahren mit einem Kataloge der Stiche dieses Meisters beschäftigt, noch weit davon entfernt bin, sein Werk vollständig abgrenzen zu können. Dies ist auch nicht die Aufgabe dieser Zeilen.

Noch schlimmer als um sein Werk steht es nämlich um die Persönlichkeit des Meisters. Es wäre unnütz, alle die Fabeln Revue passiren zu lassen, welche Passavant zusammengestellt hat, und von welchen auch nicht eine ein greifbares Körnchen Wahrheit enthält. Alle suchen den Meister mit irgend einem Künstlernamen in Verbindung zu bringen, auf welchen die Buchstaben E. S. passen, unbekümmert darum, ob auch nur ein Faden vorhanden ist, an welchen die Kupferstiche dieses Meisters anzuknüpfen wären. Man suchte ihn in Valenciennes, in Köln, in den Niederlanden, in Bayern, überall mit gleich viel, das heißt, mit eben so wenig Berechtigung wie ihm der Name Stern, Stech, Stecher, Steclin &c. beigelegt wurde. Eine sehr wichtige, aber nur wenig beachtete Thatsache dagegen ist es, daß der Meister E. S. mit schweizerischen Örtlichkeiten vertraut gewesen sein muß, da er das wunderthätige Gnadenbild der Madonna von Einsiedeln wiederholt gestochen hat. Diese Thatsache ist die einzig greifbare, die uns bekannt ist, alle anderen Anhaltspunkte, auf Grund welcher man zur Aufhellung seines Herkommens schritt, sind entweder an sich nichtig, oder beruhen deshalb auf falschen Annahmen, weil man dafür Beweise aus von seiner Hand herrührenden Blättern finden wollte, die gar nicht von ihm herrühren, sondern nur von Passavant oder irgend jemandem als von dem Meister E. S. gestochen bezeichnet wurden.*)

Zur nachfolgenden Untersuchung bedarf es zunächst einer Prüfung der oft wiederholten Behauptung, daß der Meister E. S. ein Goldschmied gewesen sein müsse, und daß sich, da er mit Vorliebe, und wohl mit Recht, als der älteste deutsche Kupferstecher angesehen wird, diese Kunst aus der Goldschmiedstechnik entwickelt habe. Man kann diese und ähnliche Folgerungen in allen Handbüchern lesen.

Den Ausgangspunkt für diese Annahme bilden gewisse, in den Gräsern, im Blätterwerk, im Schmuck der Gewänder und in den Ornamenten des Meisters deutlich wahrnehmbare, kräftige Schnörkel-Striche, welche — darüber ist kein Zweifel, — von keinem gewöhnlichen Grabstichel, sondern von einem weit stärkeren Instrument herrühren müssen. Diese

*) Die Wahrnehmung, daß der Meister E. S. auch Freising aus eigener Anschauung gekannt haben dürfte, will ich nur als Anhaltspunkt für spätere Untersuchungen erwähnen.

1266

Linienzuge, folgerte man, verraten deutlich die in der Goldschmiedstechnik geübte Hand des Stechers, und da die ältesten uns bekannten Kupferstiche solche Schnörkel aufweisen, darum entwickelte sich der deutsche Kupferstich aus der Goldschmiedstechnik. Man übersah bei dieser Argumentation, daß die italienischen Niellen, welche gewiß aus der Goldschmiedswerkstätte hervorgingen, nicht die geringsten Spuren solcher Schnörkel aufweisen, daß sich somit der Niellenstich, merkwürdigerweise, unabhängig von jenem Goldschmiedshandwerkszeuge ausgebildet haben müßte, an welchem man gerade die Abstammung des deutschen Kupferstiches aus der Goldschmiedswerkstätte erkennen wollte.

Nun liegt die Frage nahe: Womit arbeitet der Goldschmied? Mit dem Hammer, dem Punzenstahl und einem Gravirstichel, dessen feine Taillen denen der Nielloblätter in der That sehr ähnlich sehen; nur ausnahmsweise läßt sich die Anwendung eines solche Schnörkel erzielenden Stichels nachweisen, dessen Gebrauch jedoch einer ganz anderen Metalltechnik entlehnt sein muß.

Aber auch im Kupferstich fand speziell dieser Stichel nur selten seine Anwendung. Von den Blättern des Meisters E. S. abgesehen, finden sich seine Spuren nur in gewissen, sehr

wohl zu unterscheidenden [illegible] der Sibylle und in den Werken einiger [illegible], deren Zuweisung an den Meister E. S. höchst wahrscheinlich ist. [illegible] noch im 17. Jahrhundert seine Anwendung, [illegible] Kupfers aus der Platte herausheben[illegible] stich jene Teile der Zeichnung auszuheben, welche der Goldschmied [illegible] Email auszufüllen hatte. Dürer bediente sich, obwohl er aus einer Goldschmiedfamilie stammte, eines solchen Grabstichels nicht, [illegible] nur noch in den Bruchfalten der Gewänder nachweisen.

Was ist das nun für ein Werkzeug, müssen wir fragen, [illegible] ausnahmsweise Anwendung gefunden, welches der Meister E. S. allem Anscheine nach sehr geübt handhabte, welches im Kunstgewerbe nur noch von [illegible] und Nachahmern gebraucht wurde, in Münze [illegible] räumt und später nur in [illegible] Welcher Technik gehört dieser Stichel ausschließlich an [illegible] Es unterliegt keinem Zweifel, daß er nur für Arbeiten in hartem Metall [illegible] gestattet und erfordert sogar einen Kraftaufwand, den der gewöhnliche Grabstichel nicht erheischt; er ist aus einer stärkeren, massiveren und steil [illegible] das Herausstemmen der Taille und ein Umkehren des [illegible] in dem Metall gestattet, durch welchen Vorgang ein Teil des Kupfers herausgehoben [illegible] zurückbleibt.

Die Erfahrung belehrt uns darüber, [illegible] Art Grabstichel erzielt werden können, welche die [illegible] und Siegelstecher anwenden müssen, um nach Bedarf tief in das Metall einzuschneiden, und der Meister E. S., der dieses selbe Instrument zu seinen Stichen benützte, muß demnach kein Goldschmied, sondern ein **Scalptor**, d. h. ein Siegelstecher oder Stempelschneider gewesen sein; der deutsche Kupferstich ist somit aus dem **Metallschnitt** nicht aber aus der Goldschmiedstechnik hervorgegangen.

Wenn dieser Schluß richtig und der Meister E. S. ein Stempelschneider gewesen ist, so werden wahrscheinlich noch heute Siegel und Stempel von seiner Hand, somit Beweise dafür zu finden sein.

Es finden sich auch in der That Siegel und Stempel, deren Zeichnungen nur von dem Meister E. S. herrühren können. Es gibt ihrer eine [illegible] Zahl, wir begnügen uns aber mit einem einzigen.

Die „Mitteilungen der österreichischen Centralkommission“ veröffentlichten im Jahre 1863, Bd. VIII, einen Aufsatz über österreichische Siegel und Medaillen, und S. 47 findet sich die hier in Facsimile reproduzirte Abbildung, deren Komposition von dem Meister E. S. herrührt. Sie stellt die Madonna unter einem gotischen Kapellenbaldachin sitzend dar, genau so, wie der Meister E. S. und nur dieser allein seine Madonna wiederholt in Kupfer gestochen hat. Sie umfaßt das Kind, welches in der Rechten die Weltkugel hält und auf ihrem rechten Schenkel steht. Vor dem Kinde kniet betend der heilige Georg, zu dessen Füßen ein Drache liegt. Die Bandrolle zu beiden Seiten lautet: S. Petri . Primi . Epi. nove. civitatis. Rechts über dem Throne steht die Jahreszahl 1⌂ΛΛ (1477), unten befindet sich ein Wappen, in dem ein P. und ein E. (Petrus Episcopus) deutlich zu unterscheiden sind. Es ist das Siegel des im Jahre 1477 zum ersten Bischofe von Wiener Neustadt gewählten Petrus Engelbrecht. Der [illegible] Ritter ist Kaiser Friedrich III., der Stifter des Bistums; der Drache zu seinen Füßen bezieht sich auf den Georgsorden, dessen Ordensbistum Wiener-Neustadt sein sollte.

Wir befinden uns hiemit auf sicherem Boden. Ein weiterer Vergleich der Hof- und Staatssiegel Kaiser Friedrichs III. führt uns die Gestalten des Meisters E. S. bis in seine Spielkartenfiguren vor Augen. [illegible]

die Stiche dieses Meisters kennt, kann nicht einen Augenblick darüber in Zweifel sein, daß diese und eine große Zahl vorhandener Siegel jener Zeit, welche sich sämtlich durch außerordentliche technische Vollendung auszeichnen, von diesem Meister gezeichnet und wahrscheinlich auch geschnitten wurden. Kaiser Friedrich III. starb im Jahre 1493.

Es handelt sich somit nur darum, den Namen jenes Künstlers zu finden, der um das Jahr 1477 entweder zu dem Bischofe Petrus Engelbrecht von Wiener-Neustadt, oder zu dem Kaiser Friedrich III. in solcher Beziehung stand, daß man in ihm den Verfertiger dieser Siegel vermuten kann, um damit zugleich den Namen des Meisters E. S. gefunden zu haben.

Allerdings müßte dabei auch noch der Umstand in Betracht kommen, daß der Meister E. S., wie schon oben erwähnt, mit schweizerischen Örtlichkeiten vertraut gewesen sein muß, da seine Darstellungen der Wallfahrtsmadonna von Einsiedeln unleugbar beweisen, daß er diesen Ort aus eigener Anschauung kannte. Maria Einsiedeln liegt bekanntlich unweit von Zürich. Man fährt heute von Zürich mit dem Dampfschiffe nach Richterschwyl und von dort für 2 Francs mit der Post nach Einsiedeln.

Dies ist wichtig zu wissen, denn der Meister E. S. ist demnach höchst wahrscheinlich der Meister Erwein vom Stege, der vor 1460 Münzmeister des Kaisers Friedrich III. in Wiener Neustadt gewesen ist, wo dieser Monarch bekanntermaßen Hof hielt.

Hiezu ist wenig mehr zu bemerken, als daß hiedurch das wiederholte Vorkommen des österreichischen Wappens in den Stichen des Meisters seine Erklärung, und alle, wie immer gearteten Hypothesen über den Namen Stech, Stecher, Stern, Steclin etc. dieses Meisters ihre Erledigung gefunden haben dürften. Die weitere Illustration dieses hochbedeutenden und außerordentlichen Künstlers überlasse ich den sachkundigen vaterländischen Sphragisten, die ich vor allem auf die im Wiener Neustädter Rathause befindlichen Stempel aus Friedrichs III. Zeit aufmerksam mache, und beschränke mich nur darauf, hier ein Facsimile der Madonna von Einsiedeln und die für eine Jugendzeichnung Dürers gehaltene Madonna des Berliner Kabinets (vormals Sammlungen Possonvi und Hulot), welche ebenfalls hier reproduzirt ist, beizubringen, als deren wahren Urheber ich bereits vor längerer Zeit (Repertorium II, 1879 S. 410) auf Grund eines anderen Stiches (Passavant II, S. 55, Nr. 143) den Meister E. S. bezeichnet habe. Das Monogramm der Zeichnung war auch, wie an der eigentümlichen Bildung des Buchstaben D. noch deutlich zu erkennen, ursprünglich das des Meisters **E. S. und wurde erst später durch Fälschung in ein dem Dürer-Monogramm ähnliches umge**wandelt. Zur weiteren Instruktion bemerke ich, daß auch die beiden ebenfalls dem Dürer zugeschriebenen Zeichnungen: der Reiter mit der Frau auf dem galoppirenden Pferde (Berlin, wiederholt facsimilirt in den Berliner Handzeichnungspublikationen) und die „Reitergruppe" im Museum zu Bremen (facsimilirt bei Ch. Ephrussi, Albert Dürer et ses Dessins p. 5) nicht von Dürer, sondern ebenfalls von dem Meister E. S. herrühren.

Aus diesen beiden letztgenannten Zeichnungen ergiebt sich auch die Thatsache, daß der Meister E. S. der Zeichner des sogenannten Nürnberger Hausbuches ist, welches Dr. Essenwein vor längerer Zeit publizirte.

Vor Jahren schon konnte ich mich des Gedankens nicht erwehren, daß die Platte des in der Stefanskirche in Wien befindlichen Grabmales des Kaisers Friedrich III. nach einem Entwurfe **des Meisters E. S. ausgeführt sein müsse. Ob ich dabei richtig gesehen, wird sich wohl in** kürzester Zeit ergeben, da sich hierüber und wohl auch über das Todesjahr des Meisters **Erwein vom Stege Nachrichten in den österreichischen Archiven finden werden. Einstweilen erscheint auch derselbe Meister Erwein im Jahre 1470 an „Seiner Gnaden Paw" beschäftigt, unter welcher Bezeichnung wohl das Grabdenkmal dieses Kaisers zu verstehen ist. Um jeder wohlmeinenden Belehrung vorzubeugen, bemerke ich gleich hier, daß mir der Anteil, den überdies die Meister Nicolaus Lerch und Michael Dichter „Sr. Majestät Grabmacher" an diesem Monumente haben oder haben sollen, bekannt ist.**

Alfred von Wurzbach.

Die internationale Kunstausstellung in München.

Mit Illustrationen.

III.

Die Malerei in München, Düsseldorf, Karlsruhe und Weimar.

Während auf der internationalen Ausstellung von 1879 die Schulen von Piloty und Diez innerhalb der Münchener Malerei einander noch so ziemlich die Wage hielten, hat die letztere in der seitdem verflossenen Zeit ein derartiges Übergewicht gewonnen, daß von ihren rein malerischen Tendenzen selbst ehemalige Pilotyschüler bis zur völligen Verleugnung ihrer eigenen Tradition beeinflußt werden. Angesichts des realistischen Geistes, welcher Diez und die um ihn sich gruppirenden Maler erfüllt, erscheinen uns die Prinzipien, die für die Historienmalerei im Sinne Piloty's maßgebend waren, fast schon im Lichte idealistischer Bestrebungen. Mit Variirung eines bekannten Wortes heißt es jetzt in der Münchener Schule: Der Maler muß malen können, gleichviel was er malt. Die Malerei ist ganz und gar von ihrem hohen Kothurn herabgestiegen, und im Gegensatz zu dem früher geltenden Axiom werden große Haupt- und Staatsaktionen, deren Flächeninhalt man sonst nur nach Quadratmetern taxirte, auf den Maßstab der Genrebilder herabgedrückt. Diese Tendenz kommt im Grunde nur den Anschauungen der modernen ästhetischen Kritik entgegen, welche, [illegible], nicht mehr nach Stoff, Umfang und Inhalt fragt, sondern [illegible] Hauptgewicht auf den Charakter und die malerische Erscheinungsform legt. Piloty und die Seinigen suchten vornehmlich durch das Pathos der Darstellung und die Entfaltung [illegible] zu wirken, während Diez und seine Schule nach größter Einfachheit des Vorwurfs [illegible] malerischen Qualitäten zu einer desto größeren Geltung zu bringen.

Wie für die Architektur, das Kunstgewerbe und die dekorativen Künste in München die Renaissance, und zwar mit Vorliebe die Renaissance in ihrer reifsten und üppigsten Blüte, zu einem besonders nachahmenswerten Muster geworden ist, so hat auch die [illegible] Strömung in der Malerei an jene Periode reichen Kunstschaffens angeknüpft. Schon einige Pilotyschüler hatten solche Ziele verfolgt, und ihre Bestrebungen, die man wohl als [illegible] bezeichnen darf, haben allmählich über die Lehre des Meisters den Sieg [illegible].

welcher auf der Ausstellung nicht vertreten war, wodurch allerdings eine fühlbare Lücke in dem sonst sehr glänzenden und vollständigen Gesamtbilde der Münchener Kunst entstand, bildete seinen malerischen Stil an Tizian, Velazquez und van Dyck. Leibl nahm sich Holbein zum Muster und leistete, freilich in den Grenzen der Nachahmung, Vollendetes. Daß er kein produktives Talent im eigentlichen Sinne ist, beweist die außerordentliche Langsamkeit seines Schaffens. Er hatte für die Münchener Ausstellung nichts übrig, als jene drei Frauen „In der Kirche“, welche unsere Leser aus Anlaß der vorjährigen Ausstellung in Wien durch Bild und Wort kennen gelernt haben. Wilhelm Diez endlich hat sich von Piloty so weit getrennt, daß heute nur noch seine Biographie über seinen künstlerischen Ursprung eine Auskunft giebt. Man kann sich keinen größeren Gegensatz denken, als Piloty's mit kaltem feierlichem Pathos vorgetragene Märtyrerscene „Unter der Arena“ und die pikante koloristische Studie von Wilhelm Diez „Die Anbetung der Hirten“, welche wie eine in Farbe gesetzte Radirung Rembrandts aussieht. Der schon oft behandelte Gedanke, vom Christkinde ein die ganze Umgebung erhellendes Licht ausgehen zu lassen, ist hier im Geiste Rembrandts aufgefaßt worden, und nicht bloß nach der rein malerischen Seite. Wenn nach dieser hin vielleicht eine größere Durchsichtigkeit, ein leichteres Schweben des Helldunkels hätte erzielt werden können, so ist doch in dem Ausdruck der Köpfe, namentlich dem der Madonna, welche halb freudig, halb wehmütig auf das Kind blickt, Großes erreicht worden. Die Figuren Piloty's erheben sich dagegen im Gesichtsausdruck nicht über das Konventionelle. Man weiß, daß der Ausdruck gesteigerter Empfindungen niemals des Meisters starke Seite gewesen ist. Seine Köpfe haben immer etwas Starres, Maskenhaftes oder, wenn er sich gewaltsam zur Wiedergabe einer stark erregten Seelenstimmung zwingt, etwas Übertriebenes oder gar Verzerrtes. Die Figuren auf dem Märtyrerbilde kommen über das Maskenhafte nicht hinaus. Schöne, etwas sentimental angehauchte Larven und kunstvoll arrangirte Gewänder von tadellosem Faltenwurf, unter welchem man mehr die Gliederpuppe, als die wirkliche Körperhaftigkeit herausfühlt. Diese von wilden Tieren getötete Märtyrerin, welche auf einem Brette aus der Arena in die Souterrains herabgelassen worden ist, und dieser jugendliche Augur, welcher noch einen Blick voll schmerzlicher Teilnahme auf die schöne Leiche wirft, bevor er sich dem Zuge der zum Lichte emporsteigenden Genossen anschließt, könnten ebensogut von Gabriel Max gemalt worden sein. Piloty hat niemals eine starke Originalität besessen, und es ist auch nicht das erste Mal, daß er sich, vielleicht ohne es zu fühlen, in die Bahnen eines begabteren Schülers hat hineinziehen lassen. Seine Rolle, der wir eine reformatorische Bedeutung nicht absprechen wollen, ist ausgespielt, weil er sein künstlerisches Vermögen in kurzer Zeit verausgabt hat, ohne einen soliden Fond zurückzubehalten. In gewissem Sinne kann man dasselbe auch von Defregger sagen, welcher die fast beispiellosen Erfolge der siebenziger Jahre in den achtzigern noch nicht wiederholt hat. Seine Idyllen aus dem Leben der bayerischen und tirolischen Älpler werden ihren dauernden Reiz behalten, auch wenn sich bewahrheiten sollte, was man nach seinen letzten Schöpfungen annehmen muß, daß sein Stoffgebiet erschöpft ist und daß er sich in demselben Kreise von Typen bewegt. In diesen Genrebildern liegt Gefühlswärme und Empfindung, auch wenn die letztere nicht besonders tief ist. Man kann nicht übersehen, daß Defregger dem Tragischen aus dem Wege geht und sich nur auf das Heitere und Anmutige beschränkt. Es kommt wohl auch vor, daß einmal ein Dirndl betrübt ist, aber niemals bis „zum Tode“ wie Goethe's Clärchen. Das liegt tief in seinem Temperamente begründet, und deshalb gelingt es ihm auch nicht, wenn er ernste historische Stoffe behandelt, eine tragische Seelenstimmung schlicht und natürlich durchzuempfinden. Es gilt daher meist von den Köpfen seiner Figuren, was wir oben von Piloty sagten, daß sie etwas Übertriebenes im Ausdruck, etwas künstlich Heraufgeschraubtes haben. Im Gegensatz zu den köstlich naiven Dorfgeschichten haftet seinen historischen Bildern etwas Studirtes an, und das zeigt sich auch in dem Gemälde „Vom Aufstand 1809 in Tirol“, auf welchem er den Moment geschildert hat, wie ein Botenmädchen einer Anzahl von bejahrten Männern, welche in einer Gebirgsschmiede beim Waffenschmieden beschäftigt sind, die ersehnte Nachricht gebracht hat, daß es nun endlich losgehen soll. Jeder Kopf für sich betrachtet ist freilich von einer außerordentlichen Kraft und Wahr=

heit der Charakteristik, und namentlich [illegible] welches der Hauptfigur auf [illegible] Bewegung [illegible]. [illegible] freggers hat bei weitem nicht ausgereicht, um den [illegible] Stimmung [illegible] schwer lastende Schwüle vor dem Ausbruch des [illegible] zum [illegible] zu bringen. Besäße er eine solche Kraft des Kolorits, [illegible] so würde auch die breite Rückenansicht des im Vordergrunde auf einem Stein [illegible] Mannes nicht so unangenehm wirken, nicht so störend in die Komposition eingreifen. Die alte Joppe und der breitkrempige Hut lenken immer wieder die Aufmerksamkeit [illegible] tief und energisch charakterisirter Studienköpfe ab, in welchen sich die [illegible] Art eines wackeren Volksstammes so treu und ergreifend widerspiegelt. [illegible] doppelt schmerzlich, daß technische Unzulänglichkeiten, zumeist [illegible] Ton [illegible], die Wucht des Gesamteindrucks lähmen. Eine nach der [illegible] Komposition vollkommen ausgeglichene Schöpfung war dagegen Defreggers Rivalen, Mathias Schmid, gelungen. Seine „Rettung“, welche wir in einer Radirung reproduziren, ist in einem bei dem Meister ungewöhnlichen Maßstabe gehalten. Da er aber sein sonst etwas flaues und mattes Kolorit auf eine stärkere Tonart gestimmt hatte, welche unsere Radirung richtig zur Anschauung bringt, so deckten sich Form und Inhalt in vollkommenem Einklang. Der spannende Moment ist sehr anschaulich zur Darstellung gebracht, und wenn man etwas an der Komposition aussetzen will, so wäre es nur das zu [illegible] Arrangement in der [illegible] des [illegible] gestürzten Mädchens. Alois Gabl, der das [illegible] dieser Bauernmaler vervollständigt, hat sich in koloristischer Beziehung weit über [illegible] Defregger hinaus entwickelt, wie sowohl seine von früheren Ausstellungen [illegible] „[illegible]“, der von [illegible] Sonnenlicht erfüllte Flur mit den [illegible] [illegible], als [illegible] „Die heiligen drei Könige mit ihrem Stern“ beweisen. Dieses letztere Bild, welches wir nächstens durch eine Radirung wiedergeben werden, läßt erkennen, daß Gabls koloristische Bestrebungen sich um die alten und doch ewig jungen, die unerschöpflichen Reize des Helldunkels drehen, welche von der Münchener Schule jetzt mit [illegible] [illegible] werden. Und zwar begegnen sich, wie wir schon angedeutet [illegible] die Schulen von Diez und [illegible] in diesen Bestrebungen. Selbst ein so [illegible] Vertreter [illegible] wie [illegible] von [illegible], der die Traditionen seines Meisters Diez seit einiger Zeit auch als Lehrer einer jüngeren Generation übermittelt, vermag dieser Reize nicht zu entraten. Vor vier Jahren trug er mit einem Gemälde genrehaften Charakters, aber allegorischen Inhalts, welches sich mit eleganter Modernisirung der Typen an Quintin M[illegible], [illegible] an die „[illegible]bilder“ anschloß und welches unsere Leser durch eine Radirung kennen gelernt haben, ein Ehrendiplom davon. Jetzt ist seiner „Pieta“, welche [illegible] gleichfalls und zwar in Lichtdruck [illegible] werden, eine Medaille erster Klasse zu teil geworden. Neben den Füßen des auf einem Leinentuche lang ausgestreckten Leichnams des Heilands kniet nicht, wie üblich, die Madonna, sondern eine jugendliche, im Geschmacke van Dycks koncipirte Frauengestalt, in welcher wir mit Rücksicht auf das neben ihr stehende Salbengefäß wohl die trauernde Magdalena zu erkennen haben. Ein dunkelblauer Mantel [illegible] [illegible] der mit gefalteten Händen Dasitzenden, welche von einem tiefen Dunkel umgeben ist, mit dem das gebrochene Rot der unter dem Mantel [illegible] kämpft. Ein volles, aber durch den Höhlenraum sanft gedämpftes, silbertöniges Licht fällt auf den Leichnam des Heilandes, der sich [illegible] Studie nach Hans Holbeins totem Christus in Basel erweist. Der moderne Künstler hat unter Anwendung gleicher koloristischer Grundsätze den grausen Naturalismus des alten Meisters geschmackvoll gemildert und die finstere Gewalt des „langhinstreckenden Todes“ mit maßvoller Beschränkung zur Darstellung gebracht. [illegible] in diesen Bestrebungen offenbart, länger nachhalten [illegible] der Fall gewesen ist, welcher nach dem Anlauf, den er 1879 mit dem „Sterbenden Christus“ (Moritur in Deo) gemacht, sein schönes Talent in allerhand Spielereien und bedenklichen Frivolitäten verzettelt hat. Dagegen hat ein [illegible] 1879 [illegible]

mann, in vollem Maße gehalten, was er damals versprach. Wie vor vier Jahren „Der zwölfjährige Jesus im Tempel“ *) durch die eigentümliche Auffassung der Typen, welche eine Art von Kompromiß zwischen verschiedenartigen religiösen Anschauungen geschlossen hatte, sich aber deswegen eines allgemeinen Beifalls erfreute, so wußte Zimmermann auch mit seiner „Anbetung der Hirten“ alle Religionsparteien zu versöhnen, indem er ein anmutendes, allgemein verständliches Schönheitsideal seinen Figuren zu Grunde legte, den menschlichen Kern aus der biblischen Erzählung herausgriff und im übrigen den Zauber eines freundlichen Kolorits wirken ließ. Da die Wirkung desselben auf das Helldunkel begründet war, konnte eine Anlehnung an Correggio, diesen modernsten der italienischen Klassiker, nicht ausbleiben. Während aber bei letzterem die göttliche Hoheit des Weibes wie des Kindes die Kunststücke des Kolorits noch überstrahlt, hat Zimmermann der Scene einen durchaus familiären Charakter gegeben. Die Figuren sind in Wirklichkeit nur die gefälligen Träger einer koloristischen Stimmung, die allerdings mit außerordentlicher Feinheit, mit einem nicht geringen technischen Geschick durchgearbeitet ist, wovon sich unsere Leser aus der Radierung überzeugen können, welche einem der nächsten Hefte beigegeben werden wird.

[illegible]. Gemälde von Max [illegible]

In unserem Berichte über die vorjährige Berliner Ausstellung hatten wir mit Ehren eines jungen Münchener Künstlers Claus Meyer gedacht, welcher in einem „Holländischen Interieur“ (S. Jahrgang XVIII, S. 365) Qualitäten entfaltet hat, welche nach der malerischen Seite an Pieter de Hooch und den Delftschen van der Meer erinnerten, nach der Seite der Charakteristik aber durchaus modern waren. Auf der Münchener Ausstellung hat derselbe Künstler, ein Schüler von Löfftz, also auch ein Glied der Diez'schen Schule, für die Darstellung eines Raumes aus einem Beguinenkloster eine erste Medaille erhalten. Um einen Tisch herum sitzen fünf Schwestern in dunkelblauen Gewändern und mit steif gestärkten Hauben aus weißem Zeug an ihrer Näharbeit, während eine sechste neben der Oberin steht und auf das Leinen blickt, welches diese mit kritischen Blicken mustert. Durch zwei hohe Fenster mit

*) Vergl. Jahrgang XV, S. 191.

den kleinen, bleigefaßten Scheiben niederländischen Charakters, welche auf einen [illegible] blicken, fällt ein mattes Licht hinein und gleitet über die weißen Hauben der Frauen, über das Zeug in ihren Händen und den Fußboden. Links blickt man durch eine geöffnete Thür in einen Vorraum, welchen eine eben von der Straße kommende Schwester durchschreitet. Wenn man von der größeren Figurenzahl absieht, und [illegible] dieselben Elemente, aus welchen Pieter de Hooch seine perspektivisch gegen einander gestellten, mit warmem Sonnen-

R Brendamour X A

[illegible]

licht erfüllten Räume zusammensetzt, nur daß die perspektivische Kenntnis des letztern wohl mehr auf der Tradition oder auf dem Instinkt beruht, während dieselbe bei dem modernen Künstler aus gediegenem Wissen resultirt. Mit dem alten Meister hat Claus Meyer dann noch die absolute Richtigkeit der Beobachtung und den vollkommenen [illegible] oder Objektivität der Darstellung gemein. Verschieden von jenem ist der letztere im Kolorit, dessen Basis jener kühle, silbergraue Ton ist, welcher gewissermaßen als das [illegible] der Diez'schen Schule bezeichnet werden darf. Dieselbe Eigentümlichkeit des Grautons findet sich auch bei Lier und seiner in gleicher Blüte stehenden Schule, und hier darf man sie vielleicht aus gewissen, für die Münchener Hochebene und das Isarthal charakteristischen Tonstimmungen erklären, die sich durch ihre Feinheit und Durchsichtigkeit dem Auge so einschmeicheln und einprägen, daß das letztere allmählich daran gewöhnt wird, die Objekte unter einer duftigen,

silbrigen Hülle zu sehen. Was den modernen Künstler aber ganz besonders von seinem alten Vorbilde unterscheidet, das ist die Tiefe der Charakteristik. Bei aller Hochschätzung der koloristischen Vorzüge eines Pieter de Hooch dürfen wir doch nicht übersehen, daß seine Charakteristik nirgends in die Tiefe geht. Über die breiten, grobknochigen Gesichter seiner Frauen gleitet höchstens einmal ein flüchtiges Lächeln. Aus dem Seelenleben seiner Leute hat er nicht viel an die Oberfläche der Physiognomie heraufgeholt. Nach dieser Richtung hin hat Claus Meyer die Schilderung einer sich selbst genügenden, behaglichen Existenz im Geiste der Niederländer vertieft, vervollkommnet und so abgerundet, daß man schwerlich ein „zu wenig“ wird ausfindig machen können. Ein solches Werk entscheidet ja noch nichts über die Bedeutung eines Künstlers und obenein eines noch so jungen wie Claus Meyer, der eben erst das siebenundzwanzigste Lebensjahr vollendet hat. Aber die technischen Fähigkeiten, die er und andere gleich jugendliche Schüler von Löfftz sich in kurzer Zeit erworben haben, sprechen doch sehr zu gunsten der Schule. Wir in Deutschland kleben noch in einem solchen Grade an einer unzulänglichen Technik, laboriren noch so sehr an dem Ringen mit dem Material, daß junge Maler, welche sich bereits mit den elementaren Voraussetzungen ihrer Kunst abgefunden haben, bevor sie an die Öffentlichkeit treten, bei uns zu den Seltenheiten gehören. In Frankreich war das — früher wenigstens — etwas durchaus Selbstverständliches, und die italienischen und spanischen Säle der Münchener Ausstellung haben uns gezeigt, daß auch auf diesen südlichen Schauplätzen des romanischen Kunstschaffens die souveräne Beherrschung der technischen Mittel ein Gemeingut der Künstler ist. Mag man nun über die historischen oder archaischen Bestrebungen der neuen Münchener Schule urteilen wie man will — das eine muß man anerkennen, daß zur Zeit im Durchschnitt nirgend wo anders in Deutschland so gut gemalt wird wie in München, und diese Überlegenheit verdankt München der Lehrthätigkeit von Diez, Lier und Löfftz.

Neben Claus Meyer hat in erster Linie Paul Höcker Proben einer künstlerischen Begabung abgelegt, welche eben so sehr nach der rein malerischen Seite wie nach der Seite der Charakteristik gravitiren. Höcker hat nur eine zweite Medaille erhalten, scheint aber nach den fünf Bildern, welche er ausgestellt hat, ein vielseitigeres Talent zu sein als Claus Meyer. Schon in seinem Kolorit. Er malt wärmer, und der Reichtum seiner Palette ist größer. Die Beleuchtung seiner Innenräume ist nicht so kühl und absichtlich geführt und die Naivetät noch größer als bei Claus Meyer. Wenn man einen alten Holländer zum Vergleiche heranziehen will, so müßte es Adriaen van Ostade sein, wenigstens in Bezug auf die Darstellung von kleinen Gemächern, deren unwandelbare Ruhe nur durch das Eindringen des Sonnenlichts unterbrochen wird. Da ist das Innere einer holsteinischen Fischerhütte, dann ein Hofraum und ein Thorweg, in welchem eine Katze sitzt, während ein Sonnenstrahl durch die Ritzen des Thores dringt, in einem dritten Raume ein alter Mann, der sich mit Kaninchen beschäftigt, — die anspruchslosesten Vorwürfe, die man sich denken kann, aber durch seinen koloristischen Sinn des Malers mit einem Reize umwoben, der auf unser Gemüt unwiderstehlich einwirkt. Die Motive für ein viertes und fünftes Bild hat Höcker wie Claus Meyer aus Holland geholt. Das kleine holländische Mädchen mit der weißen Haube, unter welcher die traditionellen Kugeln und Agraffen aus Goldblech, die „Ohreisen“ würdevoll hervorblinken, werden wir in einer Radirung reproduziren. Das äußerst subtil gemalte Bildchen, welches beweist, daß der grauliche Grundton der Schule einer reichen Modulation fähig ist, hat die Neue Pinakothek in München erworben. Das fünfte Bild Höckers führt uns drei solcher kleinen Geschöpfe vor, welche auf den hohen, mit Stroh beflochtenen Stühlen vor einem Kaminfeuer sitzen, um den Erzählungen einer alten Frau zu lauschen. Der Künstler hat sich in die holländische Eigentümlichkeit so tief und innig und mit so vollkommener Entäußerung seiner Individualität versenkt, daß wir auf seinen Bildern keine jener Maskeraden erhalten, welche uns Beyschlag, F. A. Kaulbach, Schraudolph in deutscher Renaissancetracht, Lossow und Weiser in französischen Rococokostümen vorzuführen belieben. In der Münchener Malerei scheint übrigens das Kokettiren mit der deutschen Renaissance am ersten wieder nachzulassen. Die Buschklepper des 17. Jahrhunderts von Wilhelm Diez sind doch so

martig aufgetreten, daß die [illegible] und [illegible], [illegible] diese wilden Gesellen erheblich eingeschüchtert worden sind. Zu den frühern Pilotyschülern, die sich der Diezschen Richtung angeschlossen haben, gehört [illegible] auch Gabriel [illegible]. Sein Gemälde „Ungebetene Gäste", eine Scene aus dem dreißigjährigen Kriege, [illegible] Kriegsknechte sich's in Abwesenheit der Hausleute am Herde bequem gemacht haben und gerade damit beschäftigt sind, ein Huhn zu rupfen, als die heimkehrende Frau mit ihrem Kinde über die Schwelle tritt, bleibt in seinen koloristischen Feinheiten nicht weit hinter den Interieurs Holbergs zurück und offenbart auch in der Charakteristik der [illegible] eine urwüchsige Kraft. [illegible] auf die letztere Kunst hat sich auch Joseph Flüggen von seiner früheren Zimperlichkeit und Sentimentalität emanzipirt und auf dem „Letzten Kleinod", welches eine junge Witwe [illegible] ihres Kindes bei einem alten Juden verkauft, in dem Kopfe des letztern eine detaillirende Sorgfalt und eine Energie entfaltet, welche seine früheren Bilder, namentlich die sentimentalen kulturgeschichtlichen Darstellungen aus dem 16. Jahrhundert, nur zu sehr vermissen ließen.

Während über Holmberg, einen Diezschüler, welcher in seinen Erstlingsarbeiten durch eine glänzende malerische Begabung und durch eine äußerst subtile Charakteristik der in Innenräume gestellten Figuren überraschte, eine Zeit des Stillstands gekommen zu sein scheint — von seinen vier Bildern, einem Porträt, zwei Genrebildern („Mandolinspieler" und „In Gedanken") und einem „Stillleben im [illegible]" ist das letztere das bedeutendste —, hat sein Schulgenosse, der um zwei Jahre ältere Wilhelm Räuber in einer figurenreichen historischen Komposition, welche die [illegible] an den großen Kurfürsten Friedrich Wilhelm von Brandenburg und den schwedischen Feldmarschall Wrangel im Juli 1656 darstellt, einen bedeutsamen Fortschritt über seine [illegible] Genrebilder gemacht. Ob der graue Nebel, welcher die Figuren wie ein dünner Schleier umgiebt, wirklich „historisch" oder nur aus der malerischen Anschauungsweise des Künstlers hervorgegangen ist, wollen wir dahingestellt sein lassen. Er trägt jedenfalls viel dazu bei, die ganze bunte Gesellschaft von Kriegsleuten und Würdenträgern harmonisch zusammenzufassen und der Komposition das Langweilige zu benehmen, welches sonst dergleichen Ceremonien anhaftet. Auch hier müssen wir dasselbe Lob wiederholen, welches wir [illegible] Arbeiten der Schule gespendet haben: auf die Charakteristik der Köpfe ist ein großer Wert gelegt worden. Es ist kein eitles Spiel mit „malerischen" Kostümen, wie es in der Pilotyschule getrieben wurde, sondern ein ernstes Streben nach Wahrheit, Lebendigkeit und Natürlichkeit innerhalb des geschichtlichen Rahmens. Unter den wenigen Historienbildern der Münchener Abteilung war dieses zugleich das bedeutendste. Die „Kreuztragung Christi" von [illegible] ist nur eine gut gemeinte aber sehr frostige und mühsam zusammenkomponirte Studie, ein zahmer Veronese von flauem, wenig leuchtkräftigem Kolorit, und zwei Arbeiten von C. Gebhardt („Tod der Virginia") und Georg Jakobides („Der Tod der Kreusa, der Gattin des Aeneas, auf der Flucht aus dem brennenden Troja") kranken auch an dem Mangel an innerem Leben. Namentlich ist der „Tod der Virginia" nichts als ein gut gestelltes lebendes Bild mit theatralischen Posen. Jakobides hat indessen auf anderem Gebiete, als Bildnis- und Genremaler, Proben eines beachtenswerten Talents abgelegt, deren eine — „Kleine Leiden" — unsere Leser durch eine Radirung kennen gelernt haben. Im Gegensatze zu seinem Meister Gabriel Max legt auch er den Schwerpunkt auf ein realistisches Herausarbeiten der [illegible].

Wir sind mit der Aufzählung der jüngeren Talente, welche die Physiognomie der Münchener Abteilung wesentlich bestimmt haben, noch nicht zu Ende. [illegible] Heinrich Rasch zu nennen, dessen „Strandsammlerinnen an der Küste von Lucca" an die dem Inhalte nach ähnlichen Bilder der beiden Franzosen Feyen und Feyen-Perrin erinnern, dieselben aber an Feinheit des Tons und an Schmelz [illegible] übertreffen. Unser wohlgelungener Holzschnitt giebt von diesen letzteren Vorzügen trotz seiner beschränkten Mittel einen richtigen Begriff. Die Figuren sehen wie hingehaucht aus und heben sich doch äußerst lebendig von der Umgebung und deren Hintergrunde [illegible] getaucht ist. Rasch ist ein eben so begabter Landschafter [illegible], [illegible] auch [illegible]

durch zwei andere köstliche Stimmungsbilder „Abend in den Lagunen Venedigs“ und „Morgen im Seebade Viareggio“ bewiesen hat. An einem Gemälde von Max Schneidt „Eine Frage“, welches in seinem kühlen Tone und in seiner eindringlichen Charakteristik ebenfalls die Merkmale der Schule von Diez-Löfftz trägt (s. den Holzschnitt), fiel zunächst der ungewöhnlich große Maßstab der Figuren auf, der aber das Bild nicht leer und interesselos erscheinen ließ, da die koloristischen Fähigkeiten des jungen Malers nirgends eine störende Lücke offengelassen hatten. Um so mehr konnte man sich also dem eigentümlichen Reize hingeben, welchen die liebenswürdige Naivetät der Darstellung, der deutliche und aus der Tiefe des Herzens herausgeholte Ausdruck der Empfindungen ausübte, welche die beiden an und für sich nicht fesselnden Personen bewegen. Als ein frisches, flott schaffendes Talent gab sich auch Karl Schultheiß zu erkennen, dessen mit keckem Humor geschilderte „Turmbläser“ unser Holzschnitt wiedergiebt. Auch Frank Kirchbach mit seiner düsteren Schlachtenepisode „Herzog Christoph der Kämpfer an der Leiche des letzten Abensbergers“ scheint dieser Gruppe anzugehören, während der figurenreiche „Tanz aus der Zeit des 30jährigen Krieges“, ein Münchener Teniers, von Max Todt, wohl unter dem Einflusse des Feinmalers Anton Seitz entstanden ist, welcher mit einem seiner liebenswürdigen Bildchen aus dem Familienleben („Ein guter Freund“) vertreten war.

Adolf Rosenberg.

(Fortsetzung folgt.)

Liberale da Verona und sein „Tod der Dido“.

Im Besitze des Herrn E. Habich in Kassel.

Mit Abbildung.

Wäre es möglich, die [illegible] Denkmäler des Altertums, die wir heutzutage in so manchen Sammlungen zerstreut finden, zum Reden zu bringen, was hätten sie uns nicht alles zu erzählen über ihre Entstehung, ihren [illegible] Erfolg und ihr nachmaliges Schicksal! Wie viel Merkwürdiges und Rührendes hätten wir nicht über die Gesinnung ihrer Urheber und der Gesellschaft, inmitten deren sie auftraten, zu erfahren! Ganz besonders reizen uns in solchen Fragen diejenigen Kunstwerke, die ein [illegible] zeitliches und lokales Gepräge tragen.

Das höchst bedeutende Bild, welches wir in den beifolgenden Reproduktionen den Lesern vorführen, gehört zu dieser Zahl. Der feierliche Gegenstand, die gediegene und feine Ausführung, sowohl in den reichlich gruppierten Figuren, deren man einige achtzig zählt, als auch in der trefflichen Perspektive der Gebäude und des Steinbodens, alles dies giebt dieser lauteren, echten Schöpfung der italienischen Renaissance eine seltene Anziehungskraft.

Über den Urheber derselben kann kein Zweifel obwalten, besonders nach der mit Umsicht vorgenommenen Reinigung; die Hand des bekannten Veroneser Malers Liberale hat sich auf untrügliche Weise dabei herausgestellt. Gegenwärtiger glücklicher Besitzer des Bildes ist der bekannte Kunstfreund, Herr Eduard Habich, der den Genuß seiner ganzen wertvollen Sammlung durch Aufstellung derselben in der königlichen Galerie zu Kassel dem Publikum ermöglicht hat. Auf welchen verschiedenen Wegen dieses Bild aus dem Atelier des Künstlers bis zu dem deutschen Mäcen gelangt ist, wird wohl kaum [illegible]; so viel wissen wir aber bestimmt, daß letzterer es vor zwei Jahren bei einem Kunsthändler in England kaufte, der es aus der Erbschaft eines dortigen Lords erstanden hatte.

Das auf Holz ausgeführte Bild mißt 1,23 m Breite und 0,43 m Höhe, und stellt den tragischen Vorgang des Todes der Dido dar. Die unglückliche Königin von Karthago steht auf einem hohen Scheiterhaufen, der mit einem goldgestickten Teppich bedeckt ist; es ist der Moment dargestellt, in welchem sie sich eben die entblößte Brust mit einem Dolche durchstoßen will, während im unteren Teil die Flammen bereits auflodern, und zuvörderst die auf einem mittleren Plane befindlichen, mannigfaltigen Prachtgeräte zu verzehren beginnen. Man bemerkt darunter die Krone der Königin, mehrere kostbare

Gefäße mit dem Scepter, mit Goldmünzen und dergleichen mehr angefüllt, einen roten Harnisch, einen kunstvollen Helm. Mit Meisterschaft ist der sich weithin vertiefende Raum des Platzes geschildert, der zu beiden Seiten und bis in seine entferntesten Teile von einer Masse Menschen belebt wird, die dem Ereignisse als Zuschauer beiwohnen. Die Damen schauen von den Arkaden, Fenstern und Balkons herab. Die unten stehenden Männer sind mit der größten Sorgfalt und Liebe ausgeführt. Den edlen Ernst und die vornehme Haltung dieser Figuren kann man ähnlich nur bei dem großen Mantegna in seinen mythologischen Kompositionen wiederfinden. An den beiden Enden des Bildes läßt sich etwas Landschaft sehen, auf der rechten Seite mit einigen belebten Figürchen zu Pferd und zu Fuß staffirt, auf der linken hingegen mit ruhiger Aussicht auf das Meer.[1]) Unter den Gebäuden findet sich linker Hand gegen den Hintergrund zu eines mit unverkennbarer Erinnerung an die Arena von Verona; in dem durch eine schmale Gasse ganz aus der Ferne sichtbaren Gebäude rechter Hand ist eine Reminiscenz an die Porta dei Borsari zu erkennen. Sehr fein in der architektonischen Gliederung und in den ornamentalen Verzierungen ist eine dreifache Pilastergruppe an der gebrochenen Arkade rechts im Vordergrunde, an welcher man einige der Antike entnommene Medaillons bemerkt. Auf der Basis kann man sogar ganz bestimmt einer römischen allocutio eines Feldherrn an seine Soldaten gewahr werden, wie sie öfters an Monumenten der Renaissance angebracht wurde. Endlich verdienen noch die Mannigfaltigkeit der Trachten und die vielen anmutigen Gewandmotive besonders hervorgehoben zu werden.

Das herrliche Bild war eine ganz verborgene Perle, als es Herr Habich in London kaufte, so arg war es durch ältere Retouchen und schlechten Firnis zugedeckt. Nur so viel konnte ein geübter Kenner daran entdecken, daß es von einem Veroneser Meister des Quattrocento stammen müsse. Nachdem aber die Restauration den Händen des Cav. Luigi Cavenaghi in Mailand anvertraut worden war und die ursprüngliche Malerei wieder ans helle Licht trat, entschleierte sich sofort auch der wahre Meister.

In der That, wie das Bild jetzt dasteht, ist der berühmte Miniator der Sieneser Dombibliothek als sein Urheber nicht mehr zu verkennen.

Liberale di Giacomo da Verona spielt in seiner Heimat eine bedeutende Rolle; ja er ist geradezu als der Hauptmeister der zweiten Hälfte des Quattrocento daselbst zu betrachten, und sein Einfluß macht sich mehr oder weniger in der ganzen ihm direkt nachfolgenden jüngeren Generation von Malern fühlbar. Dennoch wären sein Name und die Spuren seiner Wirksamkeit heutzutage so ziemlich in Vergessenheit geraten, hätte er sich nicht in seinen frühen Jahren einen unsterblichen Ruhm durch die Meisterschaft seiner weltbekannten Miniaturmalereien erworben. — Um die Mitte des 15. Jahrhunderts (1451) geboren, wie Vasari erwiesenermaßen richtig angiebt,[2]) erfahren wir nicht ohne Erstaunen, daß er schon als sechzehnjähriger Jüngling fern von seiner Vaterstadt, zu Monte Oliveto im Sienesischen, im Solde jener Mönche auftrat, mit dem Auftrage drei Jahre lang ihre Ritualbücher zu verzieren.[3]) Gleichzeitig führte er für die Libreria des Domes zu Siena neun Jahre lang seine vielbewunderten Miniaturwerke aus. Später beginnt

1) Auf unserer Abbildung sind diese Teile des Gemäldes fortgelassen. Anm. d. Red.

2) Vgl. Bernasconi, Storia della Pittura etc., S. 241 und Crowe und Cavalcaselle, Band I S. 464.

3) Vasari Lemonnier, Vol. VI, S. 345, wo die bezüglichen archivalischen Dokumente publizirt sind.

[illegible]

seine Thätigkeit in Verona und sie erstreckte sich dort auch auf größere Kirchenmalereien. Diese sind heutzutage größtenteils nicht mehr erhalten, während die übrigen Bilder Liberale's im allgemeinen ziemlich ungenießbar sind, da man die Lieblichkeit und die sorgfältige Ausführung, die den anderen Meistern der Schule in der goldenen Zeit eigen ist, in ihnen vermißt. Nur seine kleinen Staffeleibilder machen eine entschiedene Ausnahme. Ich kenne eine Reihenfolge von drei kleinen Kompositionen in der Galerie Doria Pamfili zu Rom, welche für Werke Mantegna's ausgegeben werden, aber wohl ohne Zweifel als Jugendwerke Liberale's zu betrachten sind, in denen sich der Meister von seiner günstigsten Seite kundgiebt. Das erste ist vereinsamt in einer Ecke des zweiten Saales aufgehängt und stellt den heiligen Antonius dar, wie er von einer Menge teuflischer Geschöpfe geplagt und versucht wird: eine höchst naive, aber wenig anziehende Scene; die anderen beiden hingegen sind in einer von tiefem und pietätvollem Ernste getragenen Stimmung gehalten. Sie werden in dem den Hof umziehenden Gange der Galerie aufbewahrt und stellen erstens wieder den heiligen Antonius dar, diesmal in der Wüste, wie er ein zweites Mal, augenscheinlich durch einen liederlichen Gesellen, der ihm einen Schatz voll Goldmünzen vorhält, in Versuchung geführt wird, zweitens den jugendlichen heiligen Ludwig von Frankreich, den Armen Almosen spendend. In diesen lieblichen, mit innigem Gefühl ausgeführten Tafeln giebt sich noch immer der begabte und zugleich fleißige Miniaturmaler leicht zu erkennen, wie ein Vergleich mit seinen frühen sienesischen Arbeiten zeigen kann.

Ich sehe wohl ein, daß die von mir hier angegebene Bestimmung das Erstaunen mancher Kunstgelehrten über meine Dreistigkeit erregen wird, da denselben jedenfalls das abweichende Urteil über die drei Gemälde, welches sich in dem Werke der Herren Crowe und Cavalcaselle verzeichnet findet, nicht entgangen sein kann. In der That darf ich mir nicht verhehlen, daß jenes Urteil mit dem von mir ausgesprochenen durchaus nicht in Übereinstimmung zu bringen ist: denn erstens finden die genannten Kunstschriftsteller (History of Painting in North Italy. Vol. I. p. 359) im ganzen mehr Tadelhaftes als Erfreuliches in den Bildern, und zweitens nehmen sie keinen Anstand, dieselben einem sehr untergeordneten Maler zuzuschreiben, den sie selber für nicht viel besser als einen einfachen Dekorateur halten, wie dies eben der Paduaner Bernardo Parentino war. Auch mir ist dessen schwaches, mit dem Namen bezeichnetes Hauptbild in der Galerie zu Modena bekannt; doch wäre es mir wahrhaftig nie eingefallen, dasselbe mit den angeführten Gemälden im Palazzo Doria in Zusammenhang zu bringen: und ich möchte die Zuversicht nicht aufgeben, daß mir am Ende die Zustimmung aller vorurteilsfreien Kunstkenner nicht fehlen wird, denen doch wohl die Ähnlichkeit der etwas derben aber bedeutungsvollen Merkmale sowohl in Zeichnung als in Farbe zwischen diesen Werken und den bekannten Miniaturen Liberale's schlagend genug vorkommen wird, um meinem Ausspruche zuzustimmen. Man hätte übrigens auch nur an seine schon von Vasari geschätzten drei Predellenbilder in der Kapelle des Bischofs von Verona zu denken (sie stellen in vielen kleinen Figuren die Geburt der Maria, ihren Tod und die Anbetung der Könige dar), um von der Tüchtigkeit des Meisters in dergleichen Arbeiten überzeugt zu sein.

In dem neu aufgetauchten Langbilde des Herrn Habich treten die Eigenschaften des musterhaften Feinmalers ebenfalls glänzend hervor, der hier aber auch großartige und erhabene Züge zu offenbaren weiß, auf eine Weise, wie sie uns nur bei den geistreichsten

Künstlern begegnet. Es ist dieses das einzige uns bekannte Werk [illegible] sagenhaften Darstellung; die Art der Auffassung entspricht vollständig der [illegible] Tendenz des italienischen Quattrocento, die antiken Gegenstände mit [illegible] innigen Episoden und Zieraten auszustatten.

Mögen sich demnach die Kunstfreunde insgesamt an diesem neuen Fund [illegible], der einen Anhaltspunkt mehr darbietet für die Schätzung des [illegible] Malers und uns aus dem Gebiete seiner idealen Schöpfungen einen bedeutenden Beitrag zuführt!

Gustav Frizzoni.

Der Meister des Ottoheinrichsbaues.

Ein Beitrag zum Verständnis der deutschen Renaissance.

Von Theodor Alt

Mit Abbildungen

[illegible]

Das Gesamtresultat unserer Betrachtung, der [illegible] beiden Bildhauer[illegible] Skulpturwerke läßt sich dahin zusammenfassen, daß, in eigentlich künstlerischer Beziehung, vom reinen Handwerk abgesehen, Anthoni den [illegible] weit überragte. Einen gewöhnlichen Steinmetz hatte der Vertrag überhaupt nicht genannt, während wir in dem Umstande, daß Anthoni nur beiläufig berührt wird, die Vermutung bestätigt finden, daß sein Hinscheiden die allen Anwesenden bekannte Veranlassung zur Berufung des Sohnes selbst enthielt. Auch dieser war zunächst Bildhauer; trotzdem hat er gegenüber den Baumeistern Fischer und Hender auch die Rolle des Architekten beim Bau übernommen. Und der größere Meister sollte den gleichen Männern gegenüber ohne Einfluß auf die Gestaltung der Fassade geblieben sein?

Es ist geradezu undenkbar, daß ein solches Werk komponiert werden konnte, ohne daß dem Architekten die bildnerischen Mittel, über welche er verfügt, aufs genaueste bekannt sind. Einer derartigen Annahme widerspricht zum mindesten die Komposition der so verschieden und frei bewegten Putten in den Raum der [illegible]. [illegible] die Fassade den vollen Eindruck eines Werkes aus einem Guß, [illegible] kann man nicht entwerfen und nachträglich da, wo es paßt, ein Bildwerk [illegible]. Man denke nur an die Konsolen über den Statuennischen, man denke an den [illegible], an die Säulenkapitäle und endlich den Triumphbogen des Portals! Wenn man aber dazu nimmt, daß die ganze Erfindung der Fassade andrerseits auch wirklich aus demselben Geiste geboren ist, wie die Bildwerke, daß der Zartheit des Reliefs, dem feinen Gefühl für Formenwerte die Zartheit der ganzen Komposition entspricht, daß das gleiche Streben nach dem edeln Reichtum üppigster Abwechslung [illegible] der Fassade eigen ist[1].

1) Lübke, a. a. O. S. [illegible], hat auf diesen Umstand [illegible] hingewiesen.

wie denjenigen Skulpturen, welche für sich betrachtet werden können, — dann kann es unmöglich länger zweifelhaft sein, daß wir in dem Bildhauer Anthoni den Meister des Ottheinrichsbaues selbst zu erblicken haben[1].

Fragen wir uns, wo derartige Fähigkeiten um jene Zeit (etwa 1540) überhaupt erworben werden konnten, so leuchtet ein: nur in Oberitalien, wahrscheinlich bei Sansovino, was die Skulpturen anlangt, vielleicht außerdem in Berührung mit den Werken der Lombardei. Dennoch ist es unwahrscheinlich, daß Anthoni (wozu auch der Name veranlassen konnte) als Italiener zu betrachten ist. Die Stilfehler der Fassade könnten immer noch einem Baumeister in die Schuhe geschoben werden. Solche sind jedoch auch in engster Verbindung mit dem Bildwerk vorhanden: während z. B. die reizenden balusterartigen Untersätze der Figuren an den Thüren des ersten Zimmers direkt an Oberitalien erinnern, steht das Verhältnis des Architravs, welcher über der Figurnische in der Luft hängt, mit dieser Empfindung in einem Widerspruch, zu welchem ein Italiener kaum die Hand geboten hätte; er durfte die Figuren ja nur als Karyatiden behandeln! An der Fassade finden sich solche „Unbekümmertheiten" in solcher Menge, daß es auch dem Laien gegenüber unnötig ist, sie einzeln zu bezeichnen. An die Putten möchte ich nicht so sehr appellieren, wie das Stark[2] tut, schon deshalb, weil wir nicht wissen, wieviel dabei auf Rechnung der Individualität gesetzt werden muß, und sie überdies außerordentlich gelitten haben. Der einzige Knabe, dessen Überreste seine ursprünglichen Formen noch hinlänglich zeigen (über der Thür des zweiten Zimmers, zwei Vögel an den Flügeln haltend), giebt ein Motiv wieder, welches am obern Teil der Sockelarchitektur der Certosa in einem Pilasterkapitäl vorkommt. Einen weiteren Grund dagegen (zu der Annahme, daß Anthoni ein Deutscher gewesen) bietet seine ganze künstlerische Richtung: so naiv, so ganz im Geiste der frühen Renaissance, hätte ein damaliger Italiener kaum mehr gearbeitet.

Anthoni war demnach ein Deutscher, welcher in Oberitalien als Schüler resp. Gehilfe in der plastischen Kunst beschäftigt gewesen ist; der Ottoheinrichsbau ist bezüglich der von ihm herrührenden Skulpturen das Resultat seines plastischen Könnens, bezüglich der Architektur dasjenige einer freien, individuellen Verarbeitung der gesamten Fülle des in Oberitalien Geschauten. Dabei dürfen wir in dem feinen Geschmack der Ornamentik entweder den leitenden Einfluß Sansovino's[3]) oder die geniale Auswahl seitens des Künstlers selbst erkennen, wahrscheinlich aber beides zusammen. Die Ordnung der Architektur lehnt sich dem überwiegenden Eindruck nach an die venezianischen Bauten an; Venedig allein vermag uns zu erklären, was Stark[4] als „gotisch" und „romanisch" empfand: die Unbedenklichkeit in der Erfindung mancher Einzelformen, welche die Genialität des Meisters nur bestätigt, wenn sie zum Teil auch sicherlich auf einem Mangel an Verständnis der Renaissance als solcher und nicht etwa auf subjektiver Beherrschung derselben beruht. Aber auch an Sanmicheli und Verona möchte ich erinnern, namentlich

1) Bis ins Einzelnste wird sich das Maß seines Einflusses auf die vorliegende Form des Gebäudes freilich nicht nachweisen lassen. Allein falls es sich seinerseits auch nur um die Umgestaltung eines, sei es vom Bauherrn, sei es von einem der Baumeister gegebenen Entwurfs handeln sollte, so müßten wir ihm dennoch ein solches Übergewicht zuerkennen, daß das wesentliche Verdienst und die Palme des Ruhms ihm zufallen müßte.

2) In Sybels histor. Zeitschrift VI, S. 125.

3) Vgl. Stark a. a. O.

4) A. a. O. S. 124.

wegen der gewundenen Säulchen. Kurz, die Architektur mahnt in allen ihren Details an ganz Oberitaliens.

Anthoni war nicht nur Bildhauer, sondern auch als Architekt thätig. Ein solches Verhältnis erinnert wiederum an die Person Sansovino's u. A., während es in Deutschland in solcher Qualität für damals außergewöhnlich erscheint. Die Maler standen freilich ja schon seit längerer Zeit mit der Architektur in Konnex. Vielleicht war es Anthoni nicht gelungen, in Italien in der fraglichen Richtung sich bethätigen zu können. Das Vaterland bot ihm, was die Konkurrenz und eine immerhin geringere Virtuosität und Durchbildung in der Fremde nicht zugelassen hatte. So wird es erklärlich, daß der Meister in gänzliche Verschollenheit geraten ist: frühere Werke von ihm sind nicht bekannt, und seine einzige selbständige Schöpfung hat er unfertig hinterlassen. Wir werden sehen, in welcher Weise später dafür gesorgt wurde, daß er in Vergessenheit geriet, und auch den „churfürstlichen Baumeistern" wird nicht allzuviel an jenem Ruhme gelegen gewesen sein, — ein weiteres, schwerwiegendes Argument für die Urheberschaft Anthoni's. Es erübrigt noch der wichtigste Teil unserer Untersuchungen: wie wir uns die ursprüngliche Gestalt des Ottoheinrichsbaues zu denken haben.

Den einzigen festen Angelpunkt hierbei bildet der Vertrag von 1558. Die Werke des Anthoni haben wir aus den individuellen Merkmalen dieses Meisters bereits bestimmt. Es waren, soweit dieselben für das Innere des Baues in Betracht kommen, folgende: das Portal, die Thür aus dem Vestibül in den großen Saal, diejenige aus dem Vorzimmer in das erste Zimmer, die beiden Thüren dieses Zimmers auf gleicher Achse samt zugehörigen Laibungen und Stürzen, und die sich hier anschließende Thür im zweiten Zimmer in der Hauptsache. Nach dem Vertrage blieben noch herzustellen: zwei Säulen im großen Saal und zwei solche in „der Stuben"; sechs „mühesamen Thürgestell", sieben „mittelmäßige Thürgestell"; sechs „Bilder ob den gestellen, jedes von fünf Schuhen", die „zwey größten Bilder in beiden gestellen" und zwei Kamine. Allein diese Dinge sind nicht in der projektirten Weise ausgeführt worden. Ein Blick auf den Grundriß belehrt uns zwar, wenn wir unter „Thürgestell", wie zweifellos anzunehmen, einen Thüraufriß verstehen, darüber, daß sich allerdings achtzehn Thüren in dem Bau befinden: allein man muß hiervon die vier im großen Saal, welche keine Architektur haben, abziehen und kommt so auf die Zahl vierzehn, welche, da fünf schon vorhanden waren, mit keiner Rechnung in Einklang zu bringen ist, ob man die· sieben unbedeutenderen Thüren in Ansatz bringt, oder ob man sie, als vielleicht in andere Stockwerke gehörig, abrechnet.

Der Grundriß ist also verändert worden. Hier liegt der Grund, warum heute überall von der Mangelhaftigkeit des Vestibüls zu lesen ist, denn niemand gab sich die Mühe, zu untersuchen, wie dieselbe zu stande kam. Sieht man denn nicht, daß nur ein Wahnwitziger ein solches „Vorzimmer" hätte entwerfen können, aber kein halbwegs gebildeter Architekt? Ein Riemen von drei Fuß Breite, bei voller Tiefe und Höhe der übrigen Zimmer, enthält oder verbirgt es vielmehr die herrlichste Frührenaissancethür, sodaß sie nirgends betrachtet werden kann. (Siehe S. 105 in Heft IV.) Dazu kommt, daß diese offenbar auf Anthoni zurückzuführende Thür im Entwurf, wenn auch nicht in.der Größe, der auf der anderen Seite des Vestibüls liegenden Saalthür entspricht, während die Thüröffnung vom Vestibül ins Vorzimmer sich mit der ersteren im Grundriß nicht deckt. Es

ist klar: Anthoni hatte in seinem Grundriß kein Vorzimmer, nachträglich hielt man, vielleicht aus Etiketterücksichten, ein solches für notwendig und verpfuschte deshalb einen Raum, der, wenn wir die eingeschobene Wand entfernen, bei schönen Verhältnissen und einfachster Anordnung eine, namentlich im Hinblick auf das Fehlen einer Treppe, sehr respektable Größe hatte. Nunmehr finden wir, daß die Zimmerthüren allerdings eine durchgehende Achse gehabt haben[1], auf welche man später bei der Thür des schmalen Vorzimmers keine Rücksicht genomenn hat. Allein nicht genug: ein Entlastungsbogen an der gegenüberliegenden Saalwand belehrt uns darüber, daß auch diese letztere auf gleicher Achse gestanden hat (oder wenigstens projektirt war), wie die übrigen Thüren Anthoni's. Denn an ihrem jetzigen Platze ermangelt sie nicht bloß eines Entlastungsbogens, sondern sie zeigt außerdem die unsinnige Anordnung, daß sie mit dem linken Pfosten in die zu diesem Ende mit einer Nische versehene Ostwand des Vestibüls hineingestellt ist. Einer solchen Aufstellung entspricht, in Symmetrie für den großen Saal, ein weiterer im kleinen Saal jetzt als Nische behandelter Entlastungsbogen am östlichen Ende der gleichen Wand. Auf die Umgestaltung des ersten Planes ist vermutlich auch die Schließung dieses Bogens dem nunmehrigen Symmetrieverhältnis der Thüren des großen Saales entsprechend zurückzuführen. Es geschah dies wohl zu dem Zweck, daß die sonst nötig gewordene Übereckstellung der Nord- und der Südthür des kleinen Saales aufgehoben würde. Überhaupt begünstigte man die letztere, früher nur als Nebengelaß des großen Saales behandelte Räumlichkeit[2]). Im ursprünglichen Projekt mag der kleine Saal keinerlei eigene Eingangsthür gehabt haben. Um dieses kleinen Mangels und vielleicht einer veränderten Bestimmung des kleinen Saales willen hat man zwei völlig unsymmetrische Thüren in die ihn von den Zimmern abschließende Wand eingestellt[3]). Nun wäre freilich jene Übereckstellung vollends unerträglich gewesen, und so hat man die ganze ursprüngliche Einfachheit des Planes umgeworfen.

Nr. 11. [illegible] 1558.
Die nachträglichen Änderungen sind durch Strich [illegible]

Die entwickelte Auffassung, welche sich schon durch ihre Einfachheit und Natürlichkeit rechtfertigt, findet in der Anlage des Mauerwerkes wohl ihre volle Bestätigung. Es verlohnt sich dabei, auf ein besonders wichtiges Beweismittel hinzuweisen. Neben der gemeinsamen Ostwand des Vestibüls und des Vorzimmers befindet sich in der Südwand des letzteren ein Kamin, welcher jetzt als zur Heizung des Vorzimmers und des ersten Zimmers bestimmt erscheint. Bei diesem Verhältnis ermangelt das Vestibül jeg-

1) Vergl. Lübke a. a. O., S. 325.

2) Im Vertrag „die Stube" genannt. — Die besondere Bedeutung des großen Saales nach dem ursprünglichen Projekt ist aus dem Umstand ersichtlich, daß man hier auch die Fensterpfosten der Ostwand mit Hermen schmückte, während man bei „der Stuben" sich einen solchen Luxus nicht gestattete.

3) Die Allegorie der Thürlaibungen zwischen Vestibül, I. und II. Zimmer, welche ein Einteilungsprinzip (Krieg und Frieden) ganz erschöpft, bestätigt die Annahme, daß im I. Zimmer eine dritte Thür (in den kleinen Saal) ursprünglich nicht beabsichtigt war.

lichen Heizmittels, — an sich eine unwahrscheinliche Sache. Warum legt man dann den Kamin nun nicht in das erste Zimmer, wohin er doch gehörte? Um so mehr, als die Schmalheit des Vorzimmers die bei der Feuerung notwendigen Hantierungen [illegible] unmöglich machen mußte? Es springt in die Augen, daß dieser Kamin, dem [illegible] Grundriß entsprechend, zunächst das Vestibül und sodann erst, in Verbindung mit der im Kamin des zweiten Zimmers erzeugten Wärme, das erste Zimmer mit der nötigen Heizung versehen sollte.

Die Frage, was wir unter den einzelnen im Vertrag aufgezählten Stücken zu verstehen haben, beantwortet sich nunmehr folgendermaßen: die sechs „gantz schönen Thür gestell“ waren wohl vier Thüren im großen Saal und zwei in „der Stuben“ — nur diese bedeutenderen Kompositionen waren der Würde der Prunkräume im ersten Stock entsprechend; die sieben kleineren, und, falls man für den Saal nur zwei Thüren gelten lassen will, noch zwei von den ersteren, ist man genötigt, auf den ganzen Bau zu verteilen, da außer den fünf fertigen Thüren unmöglich dreizehn weitere im ersten Stock Raum finden konnten. Die „Bilder ob den Gestellen, jedes von fünf Schuhen“, sind zweifellos die Kartouchen über den Thüren, welche an der Sohle je fünf Schuh messen. Bis ins Einzelnste kann man sich freilich über diese Dinge nicht klar werden. So bleibt dunkel, was man unter den „zwei größten Bildern in beiden Gestellen“ zu denken hat. An die zwei mal zwei Figuren der Thüren des ersten Zimmers kann nicht gedacht werden, ebensowenig an die Figuren des Portals. Am wahrscheinlichsten ist, daß für die zwei Südthüren des großen Saales Attiken nach Art des Portals projektiert waren, welche Reliefdarstellungen enthalten sollten. Dafür spricht vielleicht, daß der Vertrag bei Statuen im Plural sagt „die Bild“ und bei den in Relief ausgeführten Arbeiten „die Bilder“.

Den Umstand, daß überhaupt von Anthoni Kartouchewerk herrührt, machen schon die Kapitälchen der Säulen an den Fenstern des ersten und die Hermenfüße an den Fensterpfosten des zweiten Stockes wahrscheinlich. Es widerspricht dies seiner italienischen Richtung nicht im mindesten, sondern bestätigt sie vielmehr bei Berücksichtigung der Zeitverhältnisse. Virtuos war er nicht besonders in dieser Kunstart, sondern weist vielmehr auch recht unelegante Kompositionen auf. Wir dürfen aber annehmen, daß Colins dieselben, soweit sie vorhanden waren, mindestens teilweise benutzt hat. Der Vertrag beweist, daß sechs Thürkrönungen bestellt wurden. Nun verläßt von den vorhandenen zehn eine einzige, bei überhaupt freierer Behandlung, die sonst durchgehende Anordnung des Lagerns auf dem Gebälk und schwebt zu zwei Dritteilen lose über demselben: diejenige über der von Colins in das erste Zimmer gestellten Ostthür. Schreibt man diese Kartouchekrönung dem alleinigen Entwurf des letzteren zu, so bleiben in der That, bei drei bereits vorhandenen, die dem Vertrag entsprechenden [illegible]. — Auch sonst hat Colins bei seinen Thüren Motive benutzt, die ursprünglich dem ersten Meister angehören. Doch ist bei den Kartouchen des Portals mit ihren [illegible] Reliefs die Ausführung wohl noch Anthoni zuzuschreiben, sonst wären sie im Vertrage neben dem großen Wappen jedenfalls genannt. An der Krönung der von Anthoni unfertig hinterlassenen Thür vermischt sich vielleicht die Arbeit der beiden Meister. Den Entwurf der herrlichen Säulen (Strünke ꝛc.) im großen Saal muß man Colins ab- und Anthoni zusprechen, zumal hier wie bei den anderen Punkten die den Vertrag Abschließenden sich vorher darüber klar gewesen sein müssen, inwiefern Bildhauerarbeit dabei zur Verwendung gelange.

Die Analogie der Arbeit läßt keinen Zweifel darüber, daß bereits Colins die Änderung des Grundrisses und die damit zusammenhängende Versetzung der Thüren bewerkstelligte. Insbesondere erhellt dies aus dem Umstand, daß die Thür vom Vorzimmer ins Vestibül, welche mit derjenigen vom Vestibül ins Vorzimmer organisch zusammenhängt, in Würdigung der Raumverhältnisse nahezu schmucklos gehalten ist[1]. Einem Manne aber, der die Intentionen seines Vorgängers so wenig respektirte, dürfte man es schon zutrauen, daß er die Fassade durch die beiden unorganischen Giebel verunziert hätte, deren Überreste die jetzige Ruine aufweist.

An und für sich wäre eine solche Ansicht nicht ohne weiteres von der Hand zu weisen. Colins als einem Niederländer durfte, den Schöpfungen seiner zeitgenössischen Landsleute nach zu urteilen, die Betonung des vertikalen Bauprinzips und das Bedürfnis nach Giebeln tief genug im Blute stecken. Auch die Nüchternheit, welche den auf den Stichen des Ulrich Kraus von 1683 abgebildeten Giebeln eigen ist, wäre kein Gegenbeweis: der Niederländer Candid hat um 1600 bereits an der Münchener Residenz die gleichen nach außen gerollten Voluten angewendet, und spätere Restaurationen könnten das eine oder andere Bauglied in Abgang gebracht und so die Vorderfläche verödet haben. Allein wir werden Colins von dieser Schuld freisprechen dürfen. Noch mehr! Es wird sich beweisen lassen, daß — was längst die Hoffnung jedes feiner Fühlenden ist — der Bau in seiner ursprünglichen Gestalt keine Giebel zeigte.

Das Gebälk des dritten Stockwerks schließt nach oben ab mit einem sehr unschönen Profil: ganz verschieden von den unteren Gesimsen, zeigt es ein übergroßes lesbisches Kyma auf dem von ihm durch Viertelsstab und Plättchen getrennten Fries. Möglich, daß dasselbe von Colins herrührt, falls es in Wahrheit den letzten Abschluß bildete; wahrscheinlicher aber ist, daß es nur den kräftigeren Anlauf bedeuten sollte zu einem projektirten Geison mit Sima und Hängeplatte. Jedenfalls kann man die jetzige Form des obersten Gebälks dem Meister der Fassade nicht zutrauen. Oder sollte man im Hinblick auf die darüber projektirten Giebel die scharfe Cäsur eines weitvorkragenden Hauptgesimses weggelassen haben? Auch hier muß der Vertrag den nächsten Aufschluß geben.

Warum redet derselbe von vierzehn Statuen und nicht von sechzehn, wie sie, die beiden über dem Kranzgesimse stehenden eingerechnet, jetzt an der Fassade aufgestellt sind? Sehr einfach. Weil in dem Bauplan Anthoni's, welcher im März 1558 die Grundlage des Werkverdings bildete, nur vierzehn enthalten waren.

Ottheinrich hat sich auch mit nur fünf von den üblichen sieben Tugenden begnügt, warum sollte er nicht dem entwerfenden Künstler gegenüber sich mit den fünf seinen Konstellationen wichtigeren Planeten begnügt haben? Wer die Allegorie, welche durch die Figuren der Fassade hindurchgeht[2]), gegenüber den Planeten nicht glaubt in dieser Weise beschränken zu dürfen, der muß sie in Anbetracht des klaren Wortlauts des Vertrages ganz fallen lassen. Dem Künstler Anthoni wird es um derartige Allegoristerei nicht allzusehr zu thun gewesen sein. Colins repräsentirt hier vielleicht schon jene

1) Die jetzt vorhandene Durchbrechung vom großen Saal in den Neuen Hof gehört Karl Ludwig an. an ihrer Stelle muß der eine der im Vertrag erwähnten Kamine gestanden haben, welcher jetzt spurlos verschwunden ist.

2) Vgl. Stark a. a. O. Die Entdeckung dieser feinen Allegorie ist sein Hauptverdienst: im ersten Stock deuten Vertreter männlicher Heldenkraft auf die Grundlage der Fürstenherrschaft, im zweiten fünf Tugenden auf ihre ehrenvollen Pflichten, im dritten die Planeten auf die himmlischen Mächte, welche die Geschicke aller Sterblichen lenken.

spätere Zeit, welche in der Folge immer mehr danach strebte, durch äußerliches Staf-
firen zu ersetzen, was ihr an innerem Gehalt abging. Ja es ist wohl gar erst der
letztere Meister gewesen, welcher die Allegorie in seine Schöpfung hineintrug. Genau
vierzehn Statuen waren projektirt und die zwei weiteren sind entgegen dem
ersten Entwurf von Colins hinzugefügt worden.

Von vornherein wäre es nun nicht minder im Geiste der Fassade als dem oben ge-
schehenen Hinweis auf Sansovino angemessen, wenn wir sie uns etwa von einer Balu-
strade gekrönt denken würden, wie es bei der Bibliothek von San Marco der Fall ist.
Nun verlangt der Vertrag die Herstellung „fünf großer Löwen". Warum gerade fünf?
Die Fassade zeigt je fünf Statuen bei fünf Pilasterinstemen. Und warum gerade große?
Wenn die Löwen für die Innenräume bestimmt waren, konnte man unmöglich große ge-
brauchen. Aber dieses Attribut fehlt nirgends, wo im Vertrage die Löwen angeführt
werden, und bezeichnet also eine den Vertragschließenden besonders auffällige Erscheinung,
da es nur den Löwen erteilt wird. Es ist nicht zu bezweifeln: fünf große Löwen sollten
über dem Hauptgesims ihren Platz finden. Denken wir sie etwa mit Obelisken ab-
wechselnd, so erklärt sich, warum weitere Bildhauerarbeit (für diesen Platz) im Vertrage
nicht vorgesehen ist. Für unsere Lösung spricht, daß von den fünf Löwen keine Spur
mehr vorhanden ist: sie sind nicht zur Ausführung gelangt; für sie spricht ferner, daß,
wie die Radirung des Ulrich Kraus von 1683 beweist, der Gedanke, über der Fassade
Löwen aufzustellen, trotz der Umgestaltung des Planes fortgewirkt hat. Allein statt der
pudelhundartigen Geschöpfe, welche der Stich zeigt, dürften wir uns bei Meister Anthoni
das königliche Tier wohl in freiem Schreiten vorstellen, etwa wie er es seinerzeit auf der
Säule des Markusplatzes gesehen hatte. Daß solche Vorstellungen ihm geläufig waren,
beweist der Thürfries im Vorzimmer, wo zwei geflügelte Venezianer Löwen das Mittel-
stück flankiren. (S. d. Abbild. S. 148.)

In dieser Weise ist der Entwurf der Fassade niemals zur Ausführung gelangt. Es
fragt sich, wie denn nun der Bau bei seiner ersten Fertigstellung ausgesehen hat.

Seine letzte Gestalt ist, wie aus den Trümmern erhellt, in den Kupferstichen des
Ulrich Kraus niedergelegt. Zunächst scheint es, als müßten wir dieselbe der Thätigkeit
Karl Ludwigs zuschreiben, welcher um 1659 den Bau renoviren ließ. Allein es ist
nicht sicher, wie weit sich diese Renovation erstreckte. Giebel hat er jedenfalls schon vor-
gefunden, denn es heißt, ein Giebel gegen den Hof zu sei halb eingefallen gewesen. Er
wird sich, neben anderen Reparaturen, damit begnügt haben, ihn wieder aufzurichten.
Jedenfalls ist wenig Geld ausgegeben worden; der höchste Voranschlag unter dreien,
welchen der sparsame Fürst kaum angenommen hat, wendet dem ganzen Bau 4800 fl.
zu. Und dabei errichtete man Neuanlagen im Innern, wie den Durchbruch aus dem
großen Saal in den Neuen Hof, mit Treppenaufgang und Portal.

Die Stiche des Merian von 1620 zeigen eine wesentlich andere Gestalt der Giebel:
nicht etwa ein Walmdach oder überhaupt einen von Nord nach Süd laufenden First,
sondern zwei Firste der von Ost nach West durchsetzenden Giebel. Allein die Merian-
schen Stiche verdienen nicht die allergeringste Berücksichtigung. Der wichtigere, von der
Ostseite, ist hergestellt nach einem Bilde, welches der Hofmaler Focquier malte, um die
Gartenanlagen des Salomon de Caus von 1619 zu verewigen. Das Schloß war Neben-
sache, malerischer Hintergrund, und zeigt neben anderen Unrichtigkeiten das Dach des
Friedrichsbaues völlig falsch. Der Stich von der Nordseite streift die Fassade lediglich

Abb. 12. [illegible]

in der Perspektive. Die paar anderen existierenden Bilder, welche das Schloß zeigen, sämtlich auf diejenigen Merians zurückzuführen, steht nichts im Wege. Warum nun man auf die nicht allzu gewissenhaften Stiche hin eine so unsinnige Komposition annehmen sollten, wie sie in der Anordnung zweier Frontgiebel über einer fünfteiligen Fassade zu erblicken wäre, läßt sich wahrhaftig nicht einsehen. Man bedenke, daß wir dann auf die ungeheuern Flächen der Giebel neben dem Reichtum der Fassade zwei Statuen erhielten, eine Geschmacklosigkeit, welche wir auch Colins nicht zutrauen wollen, ganz abgesehen von den Unmöglichkeiten der Konstruktion. Dazu kommt, daß alle Versuche in dieser Richtung in der einen oder anderen Beziehung den Kupferstichen schon widersprechend ausfallen müssen. Legt man z. B. die Anlage des Getreidehauses zu Steier[1] zu Grunde, so erhält man gegenüber dem Stich von der Ostseite ein ganzes Stockwerk zuviel.

Nach all diesen Erwägungen komme ich zu folgendem Schlusse: daß Merian Giebel erfand, wo überhaupt keine waren, ist doch nicht anzunehmen; wohl aber, daß er sie nachläßig behandelte und in Formen wiedergab, welche ihm als alltägliche geläufiger waren. Die Erhöhung eines von Nord nach Süd laufenden Dachfirstes über die ihn ursprünglich in gleicher Höhe (wie beim Friedrichsbau) kreuzenden Giebelpfetten und die Verwandlung eines ursprünglichen Satteldaches in ein Walmdach ist wohl das Äußerste, was wir der Renovation von 1659 zutrauen dürfen. Karl Ludwig unterzog sich seiner Aufgabe der Wiederherstellung der verwüsteten Pfalz mit dem ganzen Ernste, dessen sie bedurfte. Neubauten hat dieser sparsame Fürst sicherlich nur bei wirklichem Bedürfnis aufgeführt. Ich sehe mich angesichts dieser gewichtigen Gründe zu der Folgerung gedrängt, daß die Fassade bei Kraus im wesentlichen noch die Gestalt von 1620 zeigt.

Wann ist diese Form zu stande gekommen? Würde sie irgendwie mit einer ursprünglichen Gestalt des Baues zusammenhängen, so ist nicht abzusehen, warum man für die Giebel anderes, verhältnismäßig unschönes Material genommen hat: die Fassade ist von Heilbronner, die Giebel dagegen waren, wie auch der Friedrichsbau, von Heidelberger Sandstein hergestellt. Denn, gesetzt auch, man habe die erste Gestalt der Giebel verändert, so konnte man doch wohl das vorhandene Material wieder verwenden. Dazu kommt, daß der eine noch stehende Pilaster an seinem Kapitäl vorgedrehte Hobelspänvoluten zeigt, wie sie auch am Friedrichsbau vorkommen.[2] Erinnert man sich nun der Thatsache, daß seit der Errichtung des Friedrichsbaues die Geschichte des Schlosses und seiner Abbildungen eine unverkennbare Sucht nach immer weitergehender Vergiebelung dokumentirt, so wird es sehr wahrscheinlich, daß man etwa im Jahre 1608, nach der Vollendung des Friedrichsbaues, den Ottheinrichsbau mit jenem ins Gleichgewicht versetzen wollte: man versah ihn ebenfalls mit Giebeln. Er war in seiner heiteren Klassizität

1) Bei einer Pilasterarchitektur freilich höchst unwahrscheinlich! Vergl. die Abbildung bei Lübke a. a. O. II, S. 64.

2) Am Ottoheinrichsbau findet sich keine einzige Form der Art.

ohnehin altmodisch geworden, und es wäre von Seiten des erlauchten Hauses bei Rhein sehr unschicklich gewesen, ihm dieselben länger vorzuenthalten. Bezüglich ihrer Nüchternheit ist an das oben Gesagte zu erinnern.

Im Jahre 1632 soll der Bau angezündet worden sein. Diese Geschichte hat, wenn man sie durch die verschiedenen Phasen ihrer Quelle verfolgt,[1] nicht viel Zutrauen erweckendes. Jedenfalls aber kann man annehmen, daß es während des dreißigjährigen Krieges irgend einmal da gebrannt hat, und daß der Dachstuhl vernichtet wurde. Dabei haben die obersten Teile der Fassade jedenfalls gelitten, während die Statuen durch die Giebelwände geschützt waren. Auch die drei Löwen möchten ihre ursprüngliche Entstehung kaum erst von Karl Ludwig datiren: der mittlere zeigt in seinem Wappenschild den Reichsapfel, welchen Churpfalz seit 1648 nicht mehr führen durfte.

Man ist daher zu dem Schlusse berechtigt, daß bereits Colins die drei Löwen wie die beiden Statuen über der Fassade aufgestellt hat. Das Hauptgesims wäre dann bei dem Brande so sehr mitgenommen worden, daß man es bei der Renovation von 1659 einfach beseitigte.

Damit hätten wir die urspüngliche Gestalt des Baues: Über dem Kranzgesimse, der Architektur der Pilaster und der Statuennischen entsprechend, drei Löwen und zwei Statuen, mit Obelisken abwechselnd, auf Sockeln. Ob die letzteren durch eine Balustrade verknüpft waren, läßt sich nicht feststellen, ist jedoch sehr wahrscheinlich. War es der Fall, so mußte sie bereits der Umbau von 1608 teilweise in Wegfall bringen. Hinter ihr deckte den Bau ein Dach von mäßiger Höhe.[2] Daß Colins insoweit vom ersten Projekt abging, ist leicht begreiflich. Man braucht nicht zu denken, daß er sich die Kraft zur glücklichen Lösung der projektirten Aufgabe nicht zutraute: nach der Art, wie er die Löwen in verschiedene Stellungen brachte, konnte er unmöglich mehr als drei gebrauchen, und die Respektirung des Planetensystems in seiner Gesamtheit war mindestens wünschenswert. Die Vollendung des Baues mag man in den Anfang der sechziger Jahre verlegen, weil Colins um diese Zeit nach Innsbruck gekommen sein muß.

Man hat in neuester Zeit behufs Erhaltung des bedeutendsten deutschen Baudenkmals endlich seine Wiederherstellung angeregt. Die badische Regierung hat zu diesem Zwecke eine Kommission eingesetzt, welche mit größter Gründlichkeit und Gewissenhaftigkeit den Wiederaufbau vorbereitet. Genug, daß an die Spitze Männer gestellt wurden, deren Name dafür bürgt, daß ihre Aufgabe in würdigster Weise zur Lösung gelangen wird. Dennoch sei es mir gestattet, in dieser Richtung einige Worte beizufügen.

Wenn man historisch absolut sicher gehen will, so darf dem restaurirten Gebäude keine andere Gestalt gegeben werden, als wie sie der Stich von 1683 aufzeigt. Ich gestehe gern, daß mir dies als ein fragwürdiges Geschenk erscheinen dürfte. Doch ist uns keine andere Form in dieser Weise unumstößlich verbürgt. Dennoch regen sich bereits Leute, welche, von der herrschenden Zeitströmung beeinflußt, am liebsten die zwei ungeheuerlichen Giebel des Merian über die Fassade setzen möchten. Das paßte freilich ausgezeichnet in die Stilrichtung, welche man heute deutsche Renaissance zu nennen beliebt.

1 In der Auflage des „Führers“ &c. von 1815 steht nichts darüber; die Auflage von 1819 enthält eine kurze und allgemeine Notiz; die von Graimberg 1837 besorgte Auflage erzählt eine wenig glaubwürdige Anekdote.

2 Es dürfte schon annähernd so hoch sein, wie das des Friedrichsbaues, ohne gleichwohl in den Gesichtswinkel der im Hof Stehenden zu fallen.

Aber wenn wir nun einmal die Ruine vernichten müssen, in welcher durch die zerstörende Kraft der Natur der ursprüngliche Gedanke seiner Verwirklichung näher gebracht ist, als durch die schaffende Thätigkeit des letzten Baumeisters, — wäre es da nicht billiger, sie auf die Gefahr kleiner Ungenauigkeiten hin aller späteren Zuthaten zu entkleiden?

Denn wenn wir die Sache ehrlich und mit offenen Augen ansehen, so finden wir, daß der herrlichste Bau jener Epoche, ob von einem Deutschen oder Italiener herrührend, lediglich der Absicht auf Einführung eines fremden Besseren seine Gestaltung verdankte. Diese Absicht war nicht begründet in der thörichten Nachäffung des Ausländischen, welche das erschlaffte Vaterland in den folgenden Jahrhunderten der Weltmacht Frankreich gegenüber kennzeichnete, sondern in dem freien Bestreben, auch selbst einer wahrhaft höheren Kultur teilhaftig zu werden. Der Ottheinrichsbau hat nichts Germanisches an sich haben wollen, und wenn wir ihn in einer beträchtlichen Anzahl von Mängeln als ein deutsches Werk erkennen, so lag dies am Können und nicht am Wollen seiner Urheber. Dennoch ist ihm der Stempel des deutschen Geistes und Gemütes, auch abgesehen von jenen Kleinigkeiten, aufgedrückt, so gut wie denjenigen Schöpfungen Hans Holbeins, welche dessen völlige Herrschaft über die fremde Formenwelt bekunden, des einzigen bekannten Meisters, der sie unter den Deutschen in Wahrheit errungen hat. Originell sind auch die Griechen nur bedingungsweise gewesen: wir wissen heute, daß die Grundlagen der Renaissance ohne Persien und Ägypten sich so wenig denken lassen, als die letztere ohne Griechenland. Wahrhaftig, wenn unsere Ahnen des sechzehnten Jahrhunderts droben an den Tischen der geliebten Olympier Platz gefunden haben, dann müssen sie oftmals in eine homerische Heiterkeit ausbrechen über die Enkel, welche Wundergroßes vollbracht zu haben wähnen, indem sie die nicht zum Ziel gelangten Bestrebungen der Vorfahren wahllos nachahmen. Die Kulturvölker, welche auf die Geistesentwickelung anderer bestimmend einwirken, pflegen auch in dem ewigen Buch der Schönheit ihre Eigenart dauernd zu verzeichnen, welche ein späteres Geschlecht nicht auszulöschen vermag. Wir erblicken heute die Namen Hellas und Italien; wird einstmals auch der Name „Deutschland" darin erglänzen?

Die Sammlungen des Berliner Kunstgewerbe-Museums.

Mit Illustrationen.

(Fortsetzung.)

Im 16. Jahrhundert beginnt am Rhein die Blüte der Steinzeugfabrikation: jene Krüge in mannigfaltigen Formen mit Reliefzierat und farbigem Email werden das bevorzugte Gebrauchs- und Prunkgeschirr im Norden und in ungeheuren Massen exportirt. Vom Rhein verbreitet sich diese Industrie weiter nach dem Maasthal, den Main hinauf bis nach Hessen hinein. Das Berliner Museum besitzt wohl die bedeutendste öffentliche Sammlung an Steinzeug, namentlich sind die heute so kostbaren, zum Teil übrigens überschätzten Arbeiten aus Siegburg in überreicher Zahl vorhanden. Fig. 11 giebt eine Siegburger Schnabelkanne. Den zahlreichen Arbeiten aus Raeren, Frechen und Nassau, unter denen nur noch wenige Typen fehlen, manche sehr seltene, z. B. Spottkrüge, vorhanden sind, reihen sich einige Stücke belgischen Steinzeugs an. Die späteren Erzeugnisse der Werkstätten des „Kannebäckerländchens" sind in besonders reicher Zahl vorhanden, weil sich unter ihnen gerade die besten und geeignetsten Vorbilder für die moderne Steinzeugindustrie finden. Als mehr wissenschaftliches Material von großer Wichtigkeit mag hier noch die Sammlung von Scherben, Formen, Stempeln &c. Erwähnung finden, welche, an den Stätten des alten Betriebes ausgegraben, heute ein anschauliches Bild von jener großen und künstlerisch so hoch stehenden Industrie gewähren, zugleich für die sichere Bestimmung der Herkunft der einzelnen Stücke von hohem Wert sind.

Neben den rheinischen Werkstätten erblühten aber auch anderwärts in deutschen Landen, namentlich im 17. Jahrhundert, noch zahlreiche Töpfereien, die erst allmählich in ihrer Besonderheit erkannt und festgestellt werden. So muß namentlich in Sachsen ein großer Betrieb stattgefunden haben: sicher stammen hier die tiefblau glasirten, meist mit eingeritzten Verzierungen versehenen Krüge her. Die Werkstätten von Kreußen sind bekannt: die Berliner Sammlung besitzt gegen hundert, sowohl bunt emaillirte als unbemalte Krüge und Gefäße aller Art dieser Gattung. Eine ganz unbekannte Werkstätte hat sich kürzlich in Vetschau im Spreewald gefunden, welche dem braunen Kreußener ähnliches Steingut gefertigt hat. Auch auf Schlesien weisen manche Umstände hin: möglicherweise stammen die sog. Trauerkrüge dorther.

Einen wirklich großen Töpferei-Betrieb finden wir in Schlesien jedoch erst im 18. Jahrhundert. Hier werden neben eigentlicher Faience zahlreiche gröbere bunt glasirte Thonwaren aller Art, vor allem aber in einer großen Anzahl von Werkstätten Nachahmungen der sog. Queensware Wedgwoods angefertigt. Zu nennen ist hier hauptsächlich die Fabrik in Proskau, deren mannigfaltige Erzeugnisse im Museum reich vertreten sind.

sowie Bunzlau. Auch in andern Städten: Magdeburg, Rheinsberg, Graz, Prag wurde dieselbe Ware erzeugt, wie denn überhaupt die Nachahmung englischer Thonwaren in Deutschland während des 18. Jahrhunderts lebhaft im Schwunge ist. Von allen diesen Versuchen und ihren Erfolgen giebt die Berliner Sammlung in ihren Denkmälern ein so anschauliches Bild, wie kaum ein anderes Museum, selbst Sèvres nicht. Dagegen steht die Gruppe der englischen Original-Arbeiten sehr zurück: von älteren Stücken des 17. Jahrhunderts ist nichts vorhanden, erst mit Arbeiten Wedgwoods und seiner Zeitgenossen beginnt die Sammlung, reicht aber in Bezug auf Vollständigkeit an die andern Abteilungen nicht heran.

Hier mag noch, weil sie besonders reich ist, die Gruppe der Thonwaren aus „terra sigillata" Erwähnung finden, Arbeiten schlesischer Herkunft zu medizinischem Gebrauch, über welche an anderer Stelle demnächst ausführlich gehandelt werden soll.

Wie Wedgwood erging es auch Johann Friedrich Böttger, dem Erfinder des braunen Steinguts und Porzellans: überall versuchte man seine Erzeugnisse nachzuahmen. In der reichen ausgewählten Sammlung der sog. Böttgerware ist in Berlin der Versuch gemacht, die echten Stücke und Nachahmungen zu scheiden, ein Versuch, der nur bis zu einem gewissen Grade überhaupt gelingen kann. Denn die Nachahmer verstanden alle

Arten der Dresdener Fabrikwaren vortrefflich nachzubilden, wie wir es z. B. von der Fabrik zu Plaue bei Brandenburg genauer wissen. Auch die Trennung der Böttgerware von dem chinesischen roten Geschirr, dem Vorbilde jener, ist soweit als irgend möglich durchgeführt.

Die sich hier anschließende Sammlung der Porzellane zerfällt von selbst in zwei große Abteilungen: die der chinesisch-japanischen und der europäischen Porzellane. Die erstgenannte darf als überaus vollständig gelten, soweit es sich um chinesische Arbeiten handelt: in ihr ist die Sammlung von Brandt aufgegangen, welche, von einem der ersten Kenner zusammengebracht, von vornherein unter steter Berücksichtigung des künstlerischen und historischen Gesichtspunktes angelegt ist: vom 12. bis 19. Jahrhundert ist hier die Geschichte des chinesischen Porzellans fast durchweg an datirten Exemplaren zu verfolgen. In dieser Hinsicht kann sich außer der Franks'schen Sammlung in London keine andere mit der Berliner messen. Fehlen auch den japanischen Porzellanen jene Prachtstücke, welche uns im Johanneum zu Dresden oder im Charlottenburger Schloß entzücken, so enthält dieselbe doch auch Material genug, um die historische Entwicklung dieser Industrie bequem verfolgen zu können. Vortrefflich ist dagegen die köstliche Satsuma-Ware und ihre Nachahmungen aus Awata, Awadji Sima, Banko &c. vertreten, jene schönsten keramischen Erzeugnisse Japans, die in älteren Sammlungen, z. B. in Dresden, gänzlich fehlen, da sie früher nicht ausgeführt werden durften.

Die europäischen Porzellane lassen an Vollständigkeit noch manches zu wünschen übrig. Die Sammlung der Berliner Porzellane giebt im allgemeinen einen genügenden Überblick über die Erzeugnisse dieser vielfach noch nicht völlig gewürdigten Manufaktur, doch bleibt noch manche Lücke auszufüllen. Wenn auch an frühen Meißner Arbeiten eine große Anzahl, z. B. das berühmte Theeservice, von italienischen Künstlern für August den Starken gemalt, und von späteren Arbeiten dieser Fabrik manches gute Stück sich vorfindet, so ist von den übrigen kleineren deutschen Fabriken doch noch längst nicht ausreichendes Material vorhanden, erst in neuerer Zeit ist es möglich gewesen, einige Gruppen, wie Wien, Fürstenberg, Ludwigsburg, einigermaßen zu komplettiren. Daneben sind mancherlei seltene Stücke vorhanden, so mehrere Arbeiten von Bottengruber in Breslau, gravirte Porzellane von Busch u. a. m. Noch schlimmer sieht es mit den ausländischen Porzellanen aus, England ist gar nicht vertreten, Italien sehr schwach, Frankreich überaus mäßig, darunter einige vorzügliche Stücke Sèvres.

Den Fortschritten der modernen Porzellan-Industrie ist durch eine nicht unbedeutende Sammlung bezüglicher Arbeiten Rechnung getragen; hervorzuheben sind darin die Arbeiten in pâte sur pâte und die vortrefflichen englischen Porzellane; die neuen Versuche der königl. Manufaktur zu Berlin werden in wechselnder Ausstellung zur Anschauung gebracht.

Den Schluß der keramischen Sammlung bildet die Gruppe der deutschen Öfen, eine Abteilung, die an Reichhaltigkeit und Vollständigkeit vielleicht nur durch die entsprechende Sammlung des germanischen Museums übertroffen wird. Nicht die Masse großer Öfen ist es, welche dieser Gruppe ihre Bedeutung verleiht, — obwohl mehrere vorhanden sind, namentlich ein schöner gemalter Schweizer Ofen von David Pfau in Winterthur 1738, sondern die Fülle von Kacheln und Kachelformen aller Art, sowie eine große Anzahl von Ofenmodellen, welche die Formen und künstlerische Ausschmückung der Öfen vom 16. bis 19. Jahrhundert überaus anschaulich vor Augen stellen. Künstlerisch das be-

deutendste Modell giebt Fig. 12 mit der Künstlermarke wieder[1]. Die Kacheln sind mit den im 16. Jahrhundert beliebten Darstellungen der List der Weiber verziert. Die Herkunft vieler deutschen Öfen ist durchaus noch nicht sicher ermittelt. Die frühere Annahme,

Fig. 12. [illegible]

daß z. B. die mehrfarbigen Kacheln sämtlich aus Nürnberg stammen, ist längst widerlegt: es gab eben, wie dies natürlich ist, in zahlreichen größeren Städten derartige Werk-

1) Das Modell rührt von der Hand des Künstlers selbst her, ist nicht in der Form hergestellt. Ein Modell von demselben Künstler vom Jahre 1550 abgebildet: Becker und Hefner, Kunstwerke und Gerätschaften ꝛc. I, Taf. 5.

stätten, wie uns fortwährend durch Funde deutlich wird. Dasselbe gilt von den bunt glasirten Gefäßen mit Reliefzierat, die, früher allgemein der Familie Hirschvogel zugeschrieben, sich im Berliner Museum in nicht unbedeutender Anzahl finden. Aber wo saßen die Meister, welche die Modelle — deren das Berliner Museum eine große Anzahl besitzt — zu jenen köstlichen Kachelfüllungen: den fünf Sinnen, vier Weltteilen, den Kaisertöpfen ꝛc. fertigten? Sicher auch nicht ausschließlich in Nürnberg! Einige dieser Modelle und Kacheln sind bezeichnet: die Kaisertöpfe und die schönste Folge der fünf Sinne verdanken wir der kunstreichen Hand des „Georg Vest, Hafner und Possierer zu Kreußen." Daß in dieser alten Töpferstadt, welche eine Flasche im Wappen führt, auch Öfen gefertigt sind, war früher wenig bekannt.

Endlich ist im Berliner Museum durch Anlage einer Sammlung von einfachen modernen Thongeschirr, sog. Bauerngeschirr, der Versuch gemacht zu zeigen, was heute noch an alten Traditionen in diesen Erzeugnissen erhalten ist; es ist hier ein Material zusammengebracht, an welches hier und da angeknüpft werden kann — und auch mehrfach schon angeknüpft worden ist, — um alte Techniken und Dekorationsweisen wieder einzuführen, darniederliegende Industrien neu zu beleben.

Mag die Sammlung in Sèvres, welche auf viel breiterer Basis angelegt ist, auch an Ausdehnung die Berliner übertreffen: an Reichtum und Vollständigkeit der in beiden Museen vertretenen Gruppen ist letztere bis auf die französischen und englischen Faiencen und Porzellane ohne Zweifel die bedeutendere. Alle anderen ähnlichen Sammlungen können sich mit der Berliner schon heute nicht mehr messen, wie denn auch keine andere zur Einführung in das Studium der Keramik in gleicher Weise geeignet ist. Freilich wird die Sammlung jetzt erst in weiteren Kreisen bekannt; sie war bisher fast terra incognita selbst für wirkliche und vermeintliche Fachleute, welche Sammlungen ja nur aus Katalogen zu kennen pflegen. Dem kann nur allmählich abgeholfen werden, indem zunächst der Katalog der Majoliken in Angriff genommen ist: schon durch dessen Erscheinen dürfte die Sammlung die gebührende Beachtung finden.

A. Pabst.

(Fortsetzung folgt.)

Die internationale Kunstausstellung in München.

Mit Illustrationen.

III.

Die Malerei in München, Düsseldorf, Karlsruhe und Weimar.

(Schluß.)

Aus der Reihe derer, die sich keiner der in München herrschenden Richtungen anschließen, ist in erster Linie der treffliche Edmund Harburger zu nennen. Neben seinen prächtigen, von der Berliner Ausstellung bekannten Interieurs „Wirtshaus in Tirol" und „Am stillen Herd", welches letztere unsere Radirung wiedergiebt, hatte er ein drittes Interieur, eine Küche mit Rübenschälerinnen, einen Raucher, der sich vor Brouwer und A. van Ostade nicht zu schämen brauchte, und ein Stillleben ausgestellt. Dieser geistvolle Künstler malt mit seinem Pinsel so scharf und spitz, wie ein anderer die Radirnadel führt, und doch sind seine Bildchen nicht mühsam zusammengestrichelt, sondern scheinbar flott hingeschrieben und von einer wundervollen Harmonie in dem meist auf einen bräunlichen Ton gestimmten Kolorit. Einen großen Anlauf zu hohen Regionen nimmt die Münchener Malerei nicht, und von einem idealen Schwunge wird sie auch nicht getragen: Genre und Landschaft sind die beiden Pole, um welche sie sich bewegt. Diese beiden Kunstgebiete kultivirt sie aber mit einem so vollen Ernste und einer so innigen Hingebung, daß man in mehr als einem Punkte — auch in den Gewohnheiten des Lebens — an das Holland des 17. Jahrhunderts erinnert wird. Mit welcher Inbrunst auch Harburger die holländischen Kleinmeister studirt hat, beweist unsere Idylle „Am stillen Herd", auf welcher selbst in der harmonischen Lichtwirkung, in der feinen Verschmelzung der eindringenden Sonnenstrahlen mit dem Halbdunkel des Hintergrundes die behagliche Stimmung der Feiertagsruhe zum Ausdruck kommt. Und dabei giebt sich das Ganze

so natürlich und ungezwungen, daß das Bildchen durchaus modern anmutet und der Schein des Lebens so vollkommen erreicht ist, daß nirgends die klassische Reminiscenz lähmend zwischen Erfindung und Ausführung tritt. — Einen scharfen Gegensatz zu Harburger bildet der vornehme Ludwig v. Hagn, der wie jener Interieurs mit einfallender pikanter Beleuchtung malt und in den Reizen des Helldunkels schwelgt. Seine Welt sind aber nicht die bayerischen Wirtshäuser, sondern die Paläste und die Kirchen des päpstlichen Roms, in welchen sich eine stolze, farbenprangende Gesellschaft nach den Regeln einer strengen Etikette bewegt. Der Tiermaler Otto Gebler hatte einmal seinen Schafen Valet gesagt und auf einem Jagdstück „Reinecke's Ende" in der außerordentlich lebendigen Darstellung dreier Dachshunde, welche atemlos den verendeten Fuchs umgeben, ein Zeugnis seiner Naturbeobachtung abgelegt. Aus der alten Garde Münchens haben wir Meister Karl Spitzweg, der zwei seiner originellen Straßenbilder mit längst verschollenen Menschen als Staffage eingesendet hatte, mit Freuden begrüßt. Zur Münchener Schule kann man, wenigstens in seinen Anfängen, A. Böcklin rechnen, der durch eine „Tarpeja" in einer seiner idealen, blaugrünen Landschaften nicht gerade glänzend vertreten war. In Hans Sandreuter, dessen „Pan, von jungen Mädchen belacht", unser Holzschnitt wiedergiebt, hat er einen Schüler gefunden. Wenn derselbe auch in der scharf accentuirten Farbengebung die Manier seines Meisters übertreibt, so ist er doch in der Zeichnung ungleich korrekter und sorgsamer, und auch an Humor scheint es ihm nicht zu fehlen.

Die Liste hervorragender in München ausgebildeter Talente würde noch viel länger sein, wenn wir nicht die Ausländer im Zusammenhang mit ihren Nationen besprechen wollten, bei denen sie auch ausgestellt hatten. Fritz Uhde und Liebermann gehören mit ihren neuesten Bestrebungen zu den Franzosen. Hier haben wir nur noch einen Blick auf die Landschaftsmalerei zu werfen, welche durch den Tod Liers zwar ihr Haupt, nicht aber ihre treibende Kraft verloren hat. Derjenige, der zu ihrer Führung berufen wäre, Hermann Baisch, ist zwar vor einigen Jahren nach Karlsruhe übersiedelt, er gehört aber auch heute noch zur Münchener Schule, für welche er die höchste Auszeichnung, eine erste Medaille, erhalten hat. Seine Individualität hat sich unter dem Einflusse Liers und der französischen Stimmungsmaler an der landschaftlichen Umgebung Münchens herangebildet, und ihr ist er auch nach seiner Übersiedelung nach Karlsruhe treu geblieben. An seinen Viehtriften bei Morgen-, Mittags- und Abendbeleuchtung kann man so recht erkennen, welche idealisirende Kraft das Licht selbst den trivialsten und nüchternsten Objekten gegenüber besitzt. Daneben muß man aber auch hier der malerischen Durchführung, die in keinem Punkte etwas Unzulängliches und Dürftiges hat, eine unumwundene Anerkennung zollen. Diese Vorzüge können, obwohl sie rein äußerliche

sind, nicht oft genug betont werden. Wenn unsere Malerei die Elementarstudien durchgemacht haben wird, dann wird sie sich auch wieder auf das Erbteil besinnen, welches ihr Carstens, Cornelius und die Gleichstrebenden hinterlassen haben. Während Baisch der Maler der Münchener Ebene ist, hat Josef Wenglein die pittoresken Windungen des Isarthales aufgesucht und demselben eine Reihe interessanter Motive abgewonnen, welche zum Teil auch durch ihre Fremdartigkeit fesseln. Für den Norddeutschen wenigstens bildet das Isarthal eine terra incognita, welche er gewöhnlich nur in der Umgegend von München oder [illegible] Tölz kennen lernt. Aus der Umgebung von Tölz hat Wenglein auch einige Motive gewählt; die „Kalksteinsammlerinnen im Isarbett“ daselbst fielen darunter durch die Absonderlichkeit der Staffage am meisten auf. (S. die Photogravure.) Man ist geneigt, das Überwiegen der schmutziggelben und grauen Töne in den Landschaften Wengleins für eine manierierte Angewöhnung oder doch für eine einseitige Gewöhnung des Auges zu halten. Indessen habe ich mich selbst von der Richtigkeit des Blickes und der durchaus charakteristischen Wiedergabe des von ihm Gesehenen vor dieser ganz merkwürdigen atmosphärischen Einflüssen unterworfenen Natur überzeugen können. Im Frühjahr sowohl wie im Spätsommer und im Herbst hat die Sonne einen beständigen Kampf mit den aus Wiesen und Flußthälern aufsteigenden Wasserdünsten zu führen, wodurch die Atmosphäre mit einem feinen, durchsichtigen, silbergrauen Nebel erfüllt wird, welcher alle Härten verschleiert und die Konturen abstumpft. Je nach der Tageszeit ändert sich die Durchsichtigkeit und der flimmernde Glanz der Luft, und gerade diesen Wechsel der atmosphärischen Erscheinungen weiß Wenglein mit einer erstaunlichen Feinheit der Pinselführung zu fixiren. Gustav Schönleber hat Venedig mit Holland vertauscht und sein glänzendes malerisches, nur etwas ins Dekorative gehende Talent an Fluß- und Kanallandschaften aus Dordrecht und Amsterdam erprobt. Für die venezianische Lagunen- und Kanallandschaft hat er einen begabten Nachfolger in Ludwig Dill gefunden, dessen „Venezianischer Kanal“ schon 1882 in Wien durch die Frische des Kolorits und durch die kerngesunde Naturanschauung aufgefallen war. In München kamen noch ein „Lagunendorf“ und eine „Venezianische Marine bei Scirocco“ hinzu, um uns Dill als einen Künstler zu kennzeichnen, welcher bereits eine kräftige Eigenart gewonnen hat, obwohl er erst seit fünf Jahren malt, ohne einen Lehrer gehabt zu haben. Bis dahin hatte er Illustrationen für den Holzschnitt gezeichnet. Aus der Zahl der übrigen Münchener Landschaftsmaler sind noch Eduard Schleich jun., August Fink, W. Wex, Carl v. Malchus (eine vortrefflich beobachtete holländische Kanallandschaft) und Ludwig Willroider zu nennen. Letzterer hat in einer düsteren Gewitterlandschaft Dies irae, in welcher der ewige Jude von dem Engel des Gerichts zur Flucht getrieben wird, einen Versuch auf dem Gebiete der idealen Landschaft gemacht, dem eine ergreifende Wirkung nicht abzusprechen ist.

Neben dieser glänzenden Vertretung Münchens, von welcher die obige Darstellung nur ein zusammenfassendes Bild giebt, weil wir bei der Masse des gebotenen Materials nur die Spitzen berühren konnten, haben die anderen Kunstschulen Deutschlands, Berlin und Düsseldorf nicht ausgenommen, nur eine bescheidene Rolle gespielt. Wenn auch in Berlin und Düsseldorf die guten Alten nicht um Haaresbreite von ihrem Platze gewichen sind, so muß jeder, der nicht von einseitigem Lokalpatriotismus befangen ist, ohne Umschweife anerkennen, daß der jüngere Nachwuchs nirgends zu so erfreulichen Hoffnungen berechtigt wie in München. Man darf freilich nicht dabei außer Acht lassen, daß Düsseldorf so gut wie gar keine Anstrengungen gemacht hatte, um sich auf der Münchener Ausstellung würdig vertreten zu sehen. Die Gemälde, welche die beiden Achenbach, Bokelmann, Kirberg, Kröner, Flamm, Oeder, Metzener, Seel, Eckenbrecher, Leisten, Schmiechen, Kiesel, A. Siegert, Volkhart, Brütt, Schulz-Briesen, J. Gehrts u. a. eingesandt hatten, waren entweder aus früheren Ausstellungen längst bekannt oder sie zeigten ihre Schöpfer nicht von einer neuen Seite — und diese beiden Momente fallen bei der raschen Folge unserer Ausstellungen schwer in die Wage. Auf Düsseldorf sind auch nur zwei Medaillen gekommen — Andreas Achenbach und Bokelmann, — was durchaus der Vertretung dieser Schule nach Quantität und Qualität entspricht. Nur Peter Janssens „Erziehung des Bacchus“, das einzige Bild der ganzen inter-

Mädchen aus dem Schwarzwald.

Gemälde von W. Hasemann.

nationalen Ausstellung, in welchem ein [illegible] Vermögen, auf einer großen, gleichmäßig [illegible] hätte noch eine Auszeichnung verdient. Aber es [illegible], daß [illegible] Eifer, alles Fremde zu bekomplimentiren, diese gediegene Schöpfung eines [illegible] hat. Von einem jüngeren Künstler, [illegible] fein beobachtete Landschaften mit Tieren und [illegible] malt, [illegible] seines Bildes „[illegible]" Neben der frischen, [illegible] Darstellung [illegible] Zeichnung der Menschen- und Tierfiguren und die [illegible] Behandlung der Landschaft. (S. die Abbildung).

Karlsruhe und Weimar werden trotz der [illegible] nicht zu eigentlichen Kunststädten [illegible] auf künstlichem Wege zur Blüte gebracht werden. [illegible] Gehen und Kommen von Persönlichkeiten, die auf die [illegible] Künstlergeneration einwirken können, aber nirgends eine ruhige Entwickelung, [illegible] dauernde Erfolge bieten kann. Wenn man in Karlsruhe von den Lehrern [illegible] und Schönleber absieht, sind nur wenige Namen der Erwähnung wert: die Landschaftsmaler A. v. Meckel und Fr. Kallmorgen, [illegible] morgen mit einigen tüchtig gemalten Stillleben. Wilhelm Hasemann, dessen „Mädchen aus dem Mühlenbachthale im Schwarzwald" unser Holzschnitt mit allen Feinheiten der Zeichnung und Modellirung sehr glücklich wiedergiebt, ist dabei nicht einmal der Karlsruher Schule zu gute zu rechnen, da er seine Lehrzeit in Weimar durchgemacht und, nachdem er dort einige von kedem Humor erfüllte, [illegible] dem thüringischen Volksleben gemalt, sich [illegible] in München [illegible] hat. Es scheint, daß er dort seine technischen [illegible] Freiheit und Leichtigkeit der Mache angeeignet hat, [illegible] gezeichnet ist. In Weimar [illegible] von H. Behmer und Zimmer und ein [illegible] „Die [illegible] im Louvre", sind in München [illegible], daß in Weimar noch eine Kunstschule existirt, unter deren Lehrerzahl einst die glänzendsten Namen der neueren deutschen Kunstgeschichte figurirt haben.

Adolf Rosenberg

Kunstlitteratur.

Die Renaissancedecke im Schlosse zu Jever, herausgegeben von H. Boschen, mit Text von Fr. v. Alten. Leipzig, E. A. Seemann. Fol.

Seitdem das Wort „Deutsche Renaissance“ zuerst gefallen ist, welche Schätze sind aus der Verborgenheit ans Tageslicht getreten! Ist es doch, als sei eine neue Welt entdeckt worden, eine Welt voll eigentümlicher Schönheit, die uns über eine große, früher fast mit Stillschweigen übergangene Epoche unserer Kulturgeschichte unerwartete Lichter aufgesteckt hat. Jetzt erkennen wir, wie sich etwa seit 1520, ungefähr ein Jahrhundert lang, die Kunst und das damals innig mit ihr verwachsene Kunsthandwerk in einer fast unabsehbaren Reihe von Schöpfungen bethätigt hat, die in erster Linie das Ziel verfolgten, dem profanen Leben eine künstlerisch geadelte Form zu verleihen. Das Fürstenschloß und das Bürgerhaus, das Rathaus und die übrigen städtischen Monumentalbauten sind es hauptsächlich, in deren Einrichtung und reicher Ausstattung die damalige Kunst ihre Aufgabe fand. Auf die überwiegend kirchliche Kunst des Mittelalters folgte die bei uns fast ausschließlich profane Kunst der Renaissance.

Nachdem die letzten Generationen achtungslos an diesen Werken vorübergegangen waren, und wir selbst mit unseren Zeitgenossen in der romantischen Strömung unserer Jugend fast alle derartigen Werke unter der Kollektivbezeichnung „Zopf“ geringschätzig zusammenzufassen pflegten, steht seit etwa einem Dutzend von Jahren, nachdem die Schöpfungen jener Epoche förmlich wieder entdeckt werden mußten, die Forschung und Hand in Hand mit ihr die werkthätige Übung bei uns wieder im Zeichen der Renaissance. Wenn wir nun auch nicht alles gut heißen wollen, was in dieser Richtung entstanden ist, wenn nicht zu verkennen ist, daß gerade hier der Willkür Thor und Thür offen steht, so darf andererseits nicht in Abrede gestellt werden, daß in der kraftvollen Eigenart und der phantasiereichen Mannigfaltigkeit der Formgebung reiche Elemente einer Darstellungsweise sich bieten, die in ihren Vorzügen und Mängeln echt deutsch genannt werden muß. Für die heutige künstlerische Thätigkeit handelt es sich hauptsächlich darum, das Barocke jenes Stiles zurückzuweisen und seine schönen lebensvollen Motive in den Vordergrund zu rücken. In diesem Sinne begrüßen wir jede neue Veröffentlichung, die uns mit den Schätzen jener Zeit vertraut zu machen bestrebt ist.

Zu den jüngsten und wertvollsten Publikationen dieser Art gehört die kürzlich mit der fünften Lieferung abgeschlossene über die Prachtdecke des Bankettsaales im Schlosse zu Jever. Auf 25 in trefflichem Lichtdruck von Fr. Bruckmann in München ausgeführten Tafeln liegt eine ungemein reiche Auswahl von den ebenso mannigfaltigen wie geschmackvollen Ornamenten dieser Decke vor, die ohne Frage zu den glänzendsten Schöpfungen jener Epoche gehört. Der Bildhauer H. Boschen in Oldenburg erhielt von seinem Landesherrn die Erlaubnis, die ganze Decke herabzunehmen und abzuformen, und nach seinen scharf und präzis ausgeführten Gipsabgüssen sind die Photographien genommen, die den Lichtdrucken zu Grunde liegen.

Die Decke ist 11,55 m lang und 6,75 m breit, und enthält in der Länge 7, in der Breite 4 Kassetten, welche sämtlich bis auf zwei vollständig erhalten sind. Jedes dieser Kassettenfelder mißt 1,61 m im Quadrat und ist in allen Teilen aufs reichste mit plastischen Ornamenten geschmückt, die überall wieder die größte Mannigfaltigkeit in den Motiven verraten. Die Mitte nimmt immer ein kräftig vorspringender Knauf ein, als Fruchtkolben gebildet, von Akanthuslaub umgeben und von einem Kartouchenrahmen mit aufgerollten Ecken [illegible]. Dies Ganze hebt sich aus einer Fläche hervor, die von phantastischen Gebilden, Hermen, Masken, Flügelwesen zwischen Laub- und Fruchtschnüren und dem mannigfaltigsten Kartouchenwerk ausgefüllt ist. Hier hält eine Gestalt Schlangen in beiden Händen, die gegen ein friedlich dastehendes storchartiges Wesen züngeln; dort sind es phantastische geflügelte Wesen, dann wieder Hermen mit Füllhörnern voller Früchte in den Händen. Kurz es ist der ganze Reichtum jener Ornamentik, die in den italienischen „Grottesken“ beginnt, dann besonders in der französischen und niederländischen Renaissance Platz greift und von dort aus auch in Deutschland eindringt. Dies alles würde leicht unruhig wirken, wenn nicht in der Abstufung des Reliefs der höchste künstlerische Verstand sich geltend machte, und namentlich durch einen kolossalen Eierstab dem Bildfelde ein dominirend zusammenfassender Rahmen gegeben wäre. Daran schließt sich dann in verschiedenen kräftig profilirten Gliedern zunächst ein Ornamentband, dann ein kleinerer Eierstab und eine Blattwelle (dorisches und lesbisches Kymation), und auf diese folgt, zu gleicher Höhe mit dem mittleren Zapfen sich erhebend, das breite Ornamentband, welches die einfassenden Balken verziert. Auch dieses hat wieder eine wohldurchdachte Gliederung; denn ein breiter figürlich dekorirter Mittelstreifen wird von zwei schmaleren lediglich mit Linearornamenten bedeckten eingefaßt, und dieser Gliederung entspricht auch die Behandlung der Eckstücke, welche einen prachtvollen mittleren Zapfen, umgeben von vier kleineren, ebenfalls reich dekorirten, enthalten. In diesem grenzenlosen Reichtum herrscht eine so wohl berechnete, künstlerisch durchdachte Abwechselung durch Abstufung und Gegensatz, daß schon in dieser Hinsicht das Werk eingehendes Studium verdient.

Von allen diesen geistreich erfundenen und graziös ausgeführten Ornamenten giebt die vorliegende Publikation die mannigfaltigste Anschauung, so daß kaum ein anderes Werk der deutschen Renaissance in dieser Vollständigkeit und Vortrefflichkeit uns zur Anschauung gebracht ist. Vergleicht man es mit verwandten Schöpfungen der süddeutschen Renaissance, namentlich dem prachtvollsten derselben, der Decke im Schloß zu Heiligenberg, so liegt dort ein ganz anderes Prinzip der Komposition vor, insofern die ganze Fläche durch mannigfaltigere Kombination geradliniger und kreisförmiger Einteilungen einen freieren Rhythmus gewinnt. In anderen Beispielen, wie dem großen Saal der Residenz zu Landshut, findet man allerdings auch regelmäßige Kassettendecken, dort aber tritt das Schnitzwerk hinter vielfarbiger Intarsia zurück, offenbar durch italienischen Einfluß bedingt. Die Schnitzerei aber ist unter allen Künsten von Anfang an die eigentlich deutsche, und wenn sie in der früheren Epoche in zahlreichen Altären, Chorstühlen und andern kirchlichen Ausstattungsgegenständen ihre Hauptaufgaben fand, so bot die Renaissance ihr reichliche Gelegenheit zu üppigster Entfaltung in der prachtvollen Dekoration der Profanbauten. Norddeutschland steht hier obenan, von den Holzbauten Braunschweigs, Halberstadts und Hildesheims bis zu den üppigen Dekorationen der Ratsstube in Lüneburg und den alles andere an Glanz überbietenden Prachtarbeiten im Rathause zu Bremen. Die ganze Phantasie der Zeit strömt in der unerschöpflichen Mannigfaltigkeit dieser herrlichen Werke ihre bewundernswürdige Kraft aus. In die Reihe der [illegible] dieser Schöpfungen stellt sich nun auch die Decke im Schloß zu Jever.

Der mit besonderer Liebe verfaßte Text, in welchem wir nur eine Angabe über das Material und über etwaige ursprüngliche Vergoldung und Bemalung vermissen, erörtert in eingehender Weise Ursprung und Entstehungszeit dieses Prachtstückes. Der Meister ist durch das Monogramm E. S. allerdings angedeutet, aber nicht mit Namen zu ermitteln. Über die Entstehungszeit würde die eingeschnittene Jahreszahl Auskunft geben, wenn dieselbe nicht an ihrer wichtigsten Ziffer in neuerer Zeit eine Fälschung erfahren hätte. Man liest nämlich das Datum 1836, wobei sich aber deutlich die 8 als moderne Überarbeitung herausgestellt hat. Haben

wir an ihrer Stelle eine 5 oder eine 6 zu restituiren? Herr v. Alten nimmt ersteres an und bezieht sich dabei namentlich auf die „verwandten“ Arbeiten im Kapitelsaal zu Münster. Diese Parallele ist aber leider nicht zutreffend, denn jene Münsterschen Werke, in den vierziger Jahren des 16. Jahrhunderts entstanden, zeigen die unserer Frührenaissance eigene durchgängige Anwendung von Laubwerk, das den Charakter der aus Aldegrevers und seiner Zeitgenossen Stichen bekannten Pflanzenornamente trägt. Kartouchenwerk ist nur ausnahmsweise bei den Umrahmungen der Wappen verwendet. In Jever dagegen kommt fast gar kein Laubornament vor (mit Ausnahme des Akanthus an den mittleren Zapfen), und was davon in den Friesen sichtbar wird, verrät das derbe Gepräge jener lappigen Blätter, wie die Spätrenaissance oder vielmehr der Barocco sie anwendet. Dagegen besteht die ganze Ornamentik aus jenen aufgerollten Kartouchen und imitirten Schlosserarbeiten, die der Spätzeit entsprechen, und namentlich durch ihre Verbindung mit Fruchtgehängen und phantastischen figürlichen Elementen durchaus schon mehr dem Barockstil als der Renaissance angehören. Diese bocksbeinigen Satyrn und Panisken, die geflügelten und ungeflügelten Hermen, die weiblichen Masken mit Diademen, die Löwenköpfe und alles derartige Figurenwerk bilden, mit jenen linearen Formen vereint, eine Ornamentik, die wir wohl selbst in Frankreich und Belgien nicht in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts nachweisen können. Ohne Angabe einer Jahreszahl würden wir daher diese Formen, die bei uns durch Wendel Dietterlein hauptsächlich vertreten werden, frühestens in die letzten Dezennien des 16. oder in die ersten Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts setzen. Meines Erachtens ist daher das Datum 1636 ungleich wahrscheinlicher als 1536. Man vergleiche namentlich den verwandten Stilcharakter der prachtvollen Holzschnitzereien im Rathause zu Bremen, die den ersten Dezennien des 17. Jahrh. angehören.

Hr. von Alten betont mit Recht die Verwandtschaft mit niederländischer Kunst, und in der That wissen wir ja, wie stark damals bei uns im Norden der Einfluß dortiger Meister war. Aber eins scheint uns doch für deutsche Arbeit zu sprechen: das geringe Verständnis für die menschliche Gestalt, welches sich durchweg in diesem sonst so meisterhaft behandelten Werke verrät, und das sich in der Mehrzahl damaliger deutscher Arbeiten wiederholt. Allerdings erkennt man verschiedene Hände von ungleicher Begabung, die auch im Figürlichen an Wert sich sehr unterscheiden; aber völlig frei sind die Gestalten nirgends behandelt; es fehlt die flüssige Bewegung, der Schwung; sie haben etwas Eckiges, Nüchternes, und namentlich sind durchweg die Köpfe zu groß geraten. Anstatt also diese Arbeiten der Regierungszeit jener Maria zuzuweisen, welche 1532 das Jeversche Gebiet Karl V. zu Lehen antrug, möchten wir fragen: sollte hier nicht vielmehr eine Schöpfung jenes Grafen Anton Günther vorliegen, der 1616 den Neubau des Schlosses zu Oldenburg (s. meine Deutsche Renaiss. II, 293) beendete? Und deutet nicht darauf auch der springende Löwe in dem auf der Decke befindlichen Wappen? Wie indes immer die Entscheidung lauten möge, jedenfalls haben wir diese prächtige und künstlerisch ungemein wertvolle Publikation mit warmer Anerkennung zu begrüßen.

W. Lübke.

Friedrich Lippmann, Zeichnungen alter Meister im königlichen Kupferstichkabinet zu Berlin. Berlin, G. Grote. 1882. 160 Tafeln in Folio, mit erläuterndem Text in 4°, 86 S.

Derselbe, Zeichnungen von Albrecht Dürer in Nachbildungen. Erster Band. Berlin, G. Grote. 1883. 99 Tafeln und 23 S. Text in Großfol.

Die Bedeutung, welche die königlichen Museen in Berlin in letzter Zeit gewonnen haben, so daß sie für Deutschland geradezu, und selbst über die Grenzen des Landes hinaus ein Mittelpunkt kunsthistorischer Studien geworden sind, verdanken sie nicht den planmäßigen Ankäufen allein, sondern noch viel mehr der ununterbrochenen wissenschaftlichen Publikation ihrer neuen Erwerbungen und ihres alten Besitzes. Vergleicht man damit, wie das mit so viel

reicheren Mitteln ausgestattete British Museum durch seine großen Ankäufe in keiner Weise wissenschaftlich fördernd eingreift, wie alle dort aufgeschichteten modernen Kunstwerke eigentlich wirkungslos sind, da sie, wenn man einige nur für ein größeres Publikum berechnete Publikationen bekannter Kupferstiche ausnimmt, durch keine regelmäßigen Publikationen von der Verwaltung des Museums aus zugänglich gemacht werden, so wird uns die breite Wirkung der königl. Museen in Berlin noch besser erklärlich.

Es genügt heute nicht mehr, die erworbenen Schätze aufzuspeichern und sie dem besuchenden Publikum zugänglich zu machen. Die Kunstgeschichte nach ihrem gegenwärtigen Stande, die einer exakten Methode, wenn sie dieselbe auch noch nicht in allen Fällen erreicht hat, doch überall zustrebt, verlangt ebenso wie die Geschichte oder die klassische Archäologie, daß ihr Material wissenschaftlich und serienweise geordnet in allgemein zugänglichen Publikationen vorliege. Erst dann, wenn dieses Ziel einmal annähernd erreicht sein wird, wenn es möglich sein wird, in allen bedeutenderen Bibliotheken die nötigen Vergleichungen vorzunehmen, wird die geheimnisvolle Kennerschaft mehr und mehr an ihrem Werte verlieren, und eine allgemeine Verständigung, die nicht mehr auf Treue und Glauben beruht, bei der modernen Kunstgeschichte so natürlich eintreten, wie sie längst bei Paläographie oder Epigraphik vorhanden ist.

Daß wir zu diesem Ziele gelangen, dazu tragen die Publikationen der Berliner Museen nicht zum geringsten Teile bei. Die meisten der neu angekauften hervorragenden Kunstwerke wurden bisher ehemöglichst in dem Jahrbuche bekannt gemacht, und durch eine gelehrte Erklärung in den Mittelpunkt der wissenschaftlichen Diskussion gerückt, nicht weniger aber zugleich mit der serienweisen Publikation des ganzen Bestandes begonnen; ich will dabei nur auf Bode's Portraitskulpturen der Renaissance und auf Friedländers Schaumünzen hinweisen.

Ihnen reiht sich das vorliegende Werk an, das 160 der bedeutendsten Zeichnungen des Kupferstichkabinets in tadellosen Faksimiles bringt, und nun durch ein Textheft von Seite des Herausgebers ergänzt und vorläufig abgeschlossen ist. Seinem erläuternden Texte mit der Beschreibung und Bestimmung der Zeichnungen hat Lippmann eine dankenswerte Einleitung vorausgeschickt über die vom XV. bis XVIII. Jahrhundert gebräuchlichen Arten der Zeichnungstechnik, die sehr bemerkenswerte Winke und Mitteilungen enthält. Auch wird mancher mit uns erfreut darüber sein, daß dabei, gleichsam als Weihe, ein Ausspruch Giovanni Morelli's über die Betrachtung von Zeichnungen vorangestellt wird, und bei der überraschenden Neuheit dieses Zugeständnisses wird man es gerne hinnehmen, daß seinen Namen auszusprechen durch eine stilistische Umschreibung vorerst sorgfältig vermieden wurde. Scheint es doch ein Zeichen, daß ein nutzloser und unfruchtbarer Kampf endlich aufgegeben wird.

Bei der Auswahl der Zeichnungen war vor allem die möglichst vollständige Vertretung aller Schulen maßgebend. Die beigesetzten Jahreszahlen der Erwerbung lassen uns erkennen, daß das Kabinet seine bedeutendsten und wertvollsten Erwerbungen an Zeichnungen der Umsicht und Energie des Herausgebers verdankt. Sie fallen alle in die Periode seiner Leitung des Kabinets.

Bei der Namengebung von Zeichnungen sind zweierlei Wege möglich: einmal überall eine Bestimmung mit allen Hilfsmitteln der Vergleichung vorzunehmen, und dort, wo sich ein Resultat nicht ergiebt, die Zeichnung unter die Anonymen zu legen, oder sich der Tradition möglichst enge anzuschließen. Es wurde zumeist der letztere Weg gewählt. Wie mir scheint, bei dem heutigen Stande der Kontroverse mit gutem Grund; die endgültige Entscheidung soll weiterer Forschung vorbehalten bleiben. Nur hätte dort, wo die Unrichtigkeit der älteren Bezeichnung auf der Hand liegt, dieselbe zurückgehalten werden können. So möchte man besonders ein sparsameres Verfahren mit großen Namen wünschen. Der Zeichnung eines kauernden Nackten, Nr. 20 (Inv. N. 416), direkt von den Cartoni des Michelangelo beeinflußt, aus dem Ende des 16. Jahrhunderts, den Namen des Giorgione zu lassen, erinnert etwas an Auktionskataloge. Desgleichen sollte eine weiß gehöhte Studie zur Madonna dell' Impannata, Nr. 158 (I. N. 2231), doch nicht mit Raffaels Namen prunken, sie dürfte

dem Maler des Bildes Pierino del Vaga zugehören, dem auch ein nicht unbedeutender, wohl zu unterscheidender Anteil an den Kartons der Raffaelischen Teppiche zuzuschreiben ist. Auch die Namen der drei dunklen Gesellen wird wohl niemand zu erforschen begierig sein, auf deren Blätter einst begeisterte Besitzer den Namen Tizians schrieben. Den Wert von Bezeichnungen des 18. Jahrhunderts oder gar des laufenden, wie Signorelli auf Nr. 40 (J. N. 2381), vermag ich nicht einzusehen. Der Zeichner dieses lombardischen Kopfes dürfte in der Umgebung des Foppa zu suchen sein. Wurde doch in einem anderen Falle bei der herrlichen Zeichnung der Ercole Roberti, Nr. 115 (J. N. 1839), dem Blatte dieser unzweifelhaft richtige Name gegeben, obschon es von älterer Hand den falschen des Montagna trägt. In der Aufschrift der betreffenden Textesstelle ist gewiß nur aus Versehen unter den Malern, nach denen sich Ercole Roberti bildete, Lorenzo Costa mit aufgeführt. Es liegt hier eine Verwechslung mit dem jüngeren Ercole Grandi di Giulio Cesare, einem Schüler Costa's, vor.

Auch von Wolgemut möchte ich, seitdem das bezeichnete Blatt bei Dr. Jurié in Wien vorliegt (publicirt von Thausing in den Mitteilungen des Instituts für österr. Geschichtsforschung, V. Bd., 1. Heft 1884), jedenfalls die Kreuzigung, Nr. 52 (J. N. 1296), ausscheiden. Sie ist höchstens Schulgut. Hingegen scheint mir der Autor des Porträtkopfes von 1504, Nr. 112 (J. N. 333) „Meister mit dem Zeichen B. B." auffindbar. Vorerst müssen wir das Monogramm richtig lesen, es ist deutlich Uncial-Majuskel B und Uncial-Minuskel h, wobei der obere Abschwungstrich des Hauptbalkens in Berlin als Teil der Bauchlinie des B verlesen wurde. Diese feine Augsburgische Zeichnung steht in der Mitte zwischen den Silberstiftzeichnungen des alten Holbein und den Kohlenzeichnungen Burgkmairs, ist z. B. sehr verwandt mit jener des letzteren im British Museum, die durch Ephrussi's Publikation in seinen Dürerzeichnungen (fälschlich als Dürer, Porträt von dessen Vater) allgemein zugänglich ist. Man wird das B. h. Brosi Holbein lesen dürfen, und darin ein Beispiel seiner Jugendarbeit, wo er noch unter des Vaters Einflusse steht, besitzen.

Diese beiläufigen Bemerkungen sollen nur darauf aufmerksam machen, nach wie vielerlei Richtungen die Publikation unser Interesse in Anspruch nimmt; das reiche Material wird Anlaß zu mannigfacher Arbeit geben. Ich würde auch die Ausführung der Blätter als technische Leistung hervorheben, welche z. B. die Reproduktion Brauns weit überholt hat, wäre sie nicht selbst durch die neueste Publikation Friedrich Lippmanns in Schatten gestellt.

Der erste Band einer Facsimile-Ausgabe von Albrecht Dürers Zeichnungen liegt vor, die „ein möglichst vollständiges Corpus der Zeichnungen des großen Meisters bieten und dieselben angesichts der Zufälligkeiten, welchen die Originale ausgesetzt sind, wenigstens in Nachbildungen der Zukunft überliefern" soll. Diese Absicht ist vollständig gelungen. Mit eingehender Kennerschaft sind alle Prozeduren der Reproduktion gewählt, um den gewünschten Effekt hervorzubringen. Die verschiedenen heliographischen und heliotypischen Verfahren, der Farbenholzschnitt, der lithographische Farbendruck oft auf einer Tafel vereinigt, so daß es eines genauen Studiums bedarf, die einzelnen Verfahren zu unterscheiden und zu erkennen. Wer würde auf den ersten Anblick vermuten, daß die auf blauen Grund getuschten Apostelköpfe mit acht Platten hergestellt sind. Diese Reproduktionen ersetzen die Originale vollständig, und können sie selbst bei den eingehendsten Studien vertreten. Sie sind zugleich eine Schule und ein Triumph der reproducirenden Künste. Es ist eine Ehre für Deutschland, daß ein solches Werk hier zum ersten Male unternommen und so glänzend durchgeführt wurde, und eine Freude, daß es den ersten deutschen Künstler betrifft, den würdig zur Anschauung zu bringen keine Mühe und keine Kosten gespart wurden.

Jedenfalls war der Herausgeber, dessen Kennerschaft in den graphischen Künsten unbestritten ist, der geeignetste Mann, eine solche gewaltige Aufgabe zu beginnen. Auch würde wenig anderen jenes einzige Vertrauen der englischen Sammler entgegengebracht worden sein, die sich von ihren kostbaren Schätzen über ein Jahr trennten, sie den Gefahren des Seetransportes aussetzten, um die sorgfältigste Vergleichung der Reproduktionen mit den Originalen in jedem Stadium des Verfahrens, selbst noch beim Drucke, zu ermöglichen.

Der erste Band enthält 72 Zeichnungen des Berliner Kabinetts, [illegible] des Herrn Walter Mitchel in London, 9 des Herrn John Malcolm und eine des Herrn Friedrich [illegible].

Die Zeichnungen anderer öffentlichen Sammlungen und bei Privatbesitzern folgen [illegible]. Ein Supplement würde dann die kunsthistorisch wichtigen zweifelhaften und unechten Zeichnungen enthalten. Ein Entscheid, der für die Forschung [illegible], wird eine gute Schulung des Auges bilden, jene Zeichnungen, wenn auch nur in [illegible] Exemplaren, die einst als Dürer ausgegeben wurden, von echten [illegible] zu [illegible]. Können wir es doch heute schwer begreifen, wie die [illegible] Bewunderer und [illegible] Preislisterie aus dem Beginn des Jahrhunderts, die in jeder Hälfte der Sammlung [illegible], als echt gelten konnten. Und welch harten Strauß hatte noch Thausing mit ihren Verteidigern auszufechten! Aber gerade in Bezug auf dieses Versprechen hätte man, und es ist das der einzige Wunsch, der dieser Ausgabe gegenüber bleibt, bei der Auswahl für den ersten Band bedachtsamer verfahren sollen. Es sind manche Zeichnungen aufgenommen, die ihren Platz im Supplementbande besser erhalten würden.

Nr. 13 und 14, Landschaften aus [illegible], welche [illegible] zur Erfindung der bekannten viel belachten Reise Anlaß gaben, werden im Texte selbst von dem Herausgeber Dürer abgesprochen. Betrachten wir von den anderen [illegible] Gruppe, kenntlich an einem gefälschten Monogramme mit [illegible] A. Zu dieser gehört Nr. 9 Herkules bekämpft die Hydra, Nr. 11 der linken Hälfte eines [illegible], Nr. 12 Figuren und Draperiestudien, Nr. 13 der Rückseite der [illegible] Zeichnungen mit [illegible] und Nr. 33 dem Judaskuße. Gemeinsam ist ihnen, und das unterscheidet sie deutlich von Dürer, daß S-förmig gewundene parallele Strichlagen im Fleische der Richtung der Muskeln folgen. Sie sind von einer Hand, ich möchte jedoch [illegible] an die eines Fälschers denken. Ein solcher würde kaum Gegenstände gewählt haben, die an keines der ausgeführten Werke Dürers anklingen, er hätte vielmehr betrügliche Vorstudien zu diesen geliefert, um sie dadurch zu dokumentiren. Auch machen die Fälscher, die ja auf den Verkauf hin arbeiten, gewöhnlich größere Kompositionen, für so vereinzelte Studien fanden sie wohl damals — die Zeichnungen sind aus dem 16. Jahrhundert — keinen guten Käufer. Sie dürften von einem nahen Werkstattgenossen Dürers herrühren, der sich wie dieser selbst mit Spekulationen über die Proportion beschäftigt hat. Die Vergleichung der Teile der oberen und unteren Extremitäten durch aus der Halsgrube geschlagene Kreise ist die eigene Erfindung jenes Zeichners, sie hat weder bei Dürer noch bei dessen Vorgängern eine Analogie.

Absichtliche, wahrscheinlich alte, Fälschungen hingegen sind Nr. 8 nach dem Holzschnitt „Madonna von Engeln umgeben" (Bartsch 99), Nr. 15 Kreuzigung nach der unteren Hälfte der Florentiner Grisaille-Malerei von 1505 und Nr. 19 Krönung Maria's mit Benutzung des Holzschnittes des Marienlebens (Bartsch 94). Von den übrigen dürfte Nr. 3 dem Meister des Schweizerkrieges angehören, Nr. 17 der Kopf des Kaisers, der die Aufschrift von Dürers Hand „Mariimilian 1507" trägt, einem Italiener, der ihn Dürer als Vorlage für den Kopf im Rosenkranzfeste geliefert hatte, und Nr. 93 die Türken einem etwas späteren Illuministen. Auch Nr. 69, die braunen Draperiestudien, so vorzüglich sie sind, fallen aus Dürers Art. Diese Blätter entsprechen zwar dem vorausgeschickten Programme, [illegible] genuine Zeichnungen zu bringen, nicht vollständig, aber sie sind, bis auf drei, interessante Belege von Dürers Einfluß und Beziehungen zu Zeitgenossen.

Das Werk, dessen baldige Fortsetzung wir auf das lebhafteste wünschen, ist freilich zunächst für den Gelehrten und den Liebhaber bestimmt; es sollte aber mit seiner reinen und treuen Schilderung deutscher Sitte und deutscher Größe in keinem Hause fehlen, in dem gute Bücher neben dem wechselnden Tand der Mode einen Platz finden.

Wien. Franz Wickhoff

Königliches historisches Museum zu Dresden. Auswahl von Ornamenten zum praktischen Gebrauch. Herausgegeben von M. Rade, Prof. an der königl. Kunstgewerbeschule zu Dresden. 20 Lief. zu je 10 Blatt Fol. Monatlich 2 Lieferungen à 6 Mark.

Das historische Museum zu Dresden, welches als Schatzkammer geschichtlich wichtiger und interessanter Denkmäler seit lange weit berühmt ist, konnte in seiner Bedeutung für praktische Zwecke erst voll gewürdigt werden, seit ihm im Jahre 1876 eine angemessene Aufstellung im Museum Johanneum zu teil wurde. Hier erst trat es weiteren Kreisen deutlich vor Augen, daß diese Sammlung eine Fülle ornamentaler Vorbilder ersten Ranges enthält, der nur wenige Sammlungen ähnliches an die Seite zu stellen haben. Das Museum ist überreich an jenen kostbaren Waffen und Ausrüstungsstücken aller Art für Mann und Roß, an Geräten, Möbeln und Kleinodien des 16. und 17. Jahrhunderts, wie sie in gleicher Pracht und Vollendung keine andere Zeit hervorgebracht hat. Die Liebe zur Kunst ist ein altes Erbteil des sächsischen Fürstenhauses; nicht nur in Dresden sehen wir die Beweise davon, wenn auch hier am glänzendsten: die Sammlungen in Gotha, Weimar, Meiningen und auf der Veste Coburg verdanken ihre Entstehung ebenfalls dem erlauchten Geschlecht der Wettiner. In diesen Sammlungen galten früher lediglich diejenigen Stücke als wertvoll und beachtenswert, die in irgendwelcher Beziehung zu einem Fürsten oder Ereignisse des Hauses standen; diesen Standpunkt nehmen auch die älteren Publikationen des historischen Museums zu Dresden ein. Mit der Erkenntnis von dem künstlerischen Werte der hier verwahrten Schätze nahm auch die Benutzung derselben als Vorbilder seitens des modernen Handwerks zu. Für alle Gebiete moderner Industrie fließt hier eine Quelle ornamentaler Schätze, die bisher leider nur einer kleinen Anzahl meist einheimischer Künstler zu gute kam. Diese Schätze auch weiteren Kreisen zugänglich zu machen, hat die um die Förderung künstlerischer Unternehmungen schon so vielfach verdiente Firma Römmler & Jonas in Dresden unternommen, welche eine Reihe von Tafeln nach Gegenständen des historischen Museums in Lichtdruck herausgiebt. Als Hauptgesichtspunkt dieser Publikation wird stets im Auge behalten, dem Handwerker Vorbilder zu liefern. Demnach sollen die Gegenstände so groß wie irgend möglich, wenn thunlich in Originalgröße reproduzirt werden; ferner kommt es weniger darauf an, Totalansichten der einzelnen Stücke, als vielmehr Details zu geben. Der Herausgeber, Professor Rade, dessen bewährten Händen die Auswahl des Materials übertragen ist, betont mit Recht in der Vorrede, daß wir an den Arbeiten des 16. Jahrhunderts besonders die „intime Durchbildung des Details" zu schätzen und an ihr noch zu lernen haben. Gerade das anzuregen, auf dies liebevolle Eingehen und Durcharbeiten auch der kleinsten Teile unsere Handwerker hinzuweisen, dazu ist die Publikation besonders geeignet. Hier findet man das Ornament praktisch verwendet, zum Teil umgebildet, wie es der Künstler sich nach Bedarf zurecht gemacht hat, während andere Werke oft in wüstem Durcheinander Reproduktionen ornamentaler Stiche bringen, mit denen der Handwerker heute vielfach noch herzlich wenig anzufangen weiß. Es kommt dazu, daß die Lichtdrucke, wie es bei der Firma Römmler & Jonas nicht anders zu erwarten ist, von einer ganz überraschenden Schärfe und Deutlichkeit sind, so daß sie uns selbst für die kleinsten und feinsten Details nicht im Stich lassen. Aus diesem Grunde wird das Werk auch Liebhabern und jedem Kunstfreunde willkommen sein, da es doch nur sehr wenigen vergönnt ist, die Originalstücke in nächster Nähe und mit Muße zu betrachten. Vor allem gehören die Tafeln in die Werkstatt, in die Hand der Künstler und Schüler: hier können und werden sie Nutzen stiften.

P.

Teil eines Blattes aus dem Werke „Königl. histor. Museum zu Dresden

Die Holzarchitektur Halberstadts.

Von Carl Lachner.

Mit Abbildungen.

In den Städten, in denen die niedersächsische Holzarchitektur ihre schönsten und mannigfachsten Blüten getrieben, zählt ohne Zweifel die alte Bischofsstadt Halberstadt. Sie hat bis in unsere Zeit ihr altertümliches Gepräge erhalten und, was ganz besonders hervorgehoben sei, neuerdings sehr anerkennenswerte Versuche aufzuweisen, ihren Profanbauten durch passende Bemalung die ehemalige Pracht der Erscheinung zurückzugeben. Die tiefbraunen, blauen und roten Töne verleihen den Bauwerken ein außerordentlich malerisches Ansehen und lassen den Vergleich zwischen unseren modernen Steingebäuden und den Holzbauten des Mittelalters sehr zu gunsten der letzteren sprechen. Herrlich muß in der That der Anblick der niedersächsischen Städte, die der fein ausgebildete Form- und Farbensinn unserer Vorfahren geschaffen hat, im 15. und 16. Jahrhundert gewesen sein, und mit Recht dürfen wir bedauern, daß der Wiederbelebung der alten Bauweise allerlei in den modernen Lebens- und Verkehrsverhältnissen begründete Bedenken entgegenstehen; einesteils ist das Holz zu kostspielig geworden, anderenteils verlangt die Sicherheit gegen Feuersgefahr, daß das Holz als Baumaterial nur sparsame Verwendung finde.

Wie schon Lübke in seiner „Geschichte der deutschen Renaissance“ hervorgehoben hat, ist es die spätgotische Stilrichtung, welche die architektonische Physiognomie der Straßen und Plätze Halberstadts bestimmt. In dieser Hinsicht unterscheidet sich die Stadt wesentlich von Hildesheim, wo die Renaissance viel entschiedener zum Ausdruck gekommen ist, freilich nicht ohne das durch die Holztechnik vorgeschriebene Formenwesen zu verlieren, während in Halberstadt der Holzstil auch zur Zeit der Renaissance viel strenger gehandhabt wurde. Die frühesten der noch vorhandenen Profanbauten der gotischen Periode sind etwa um die Mitte des 15. Jahrhunderts entstanden. Sie sind in ihrem Aufbau und in ihren Einzelformen so meisterhaft durchgeführt, daß man nicht fehl geht, wenn man sie als die Endglieder einer vielhundertjährigen baulichen Tradition ansieht.

Um 1540 fängt das gotische Stilgefühl an zu schwanken, und es entwickelt sich jener eigentümliche Mischstil, der die Renaissanceformen ohne rechtes Verständnis als eine Art Modesache aufnimmt, sich aber der alten gotischen Gewöhnung nicht entschlagen kann. Erst um 1575 kommt die Renaissance zur vollen Herrschaft, die dann, wie fast überall im deutschen Norden, zur Zeit des dreißigjährigen Krieges unter den Einfluß des hollän-

dischen Barockstils gerät. Das barocke Formenwesen bleibt für die ganze Folgezeit in Übung und erlischt erst im Anfang unseres Jahrhunderts.

Den angedeuteten vier Perioden entsprechend wollen wir im Nachfolgenden die Entwickelung des bürgerlichen Fachwerkshauses in Halberstadt verfolgen.

Die gotische Periode.

Das niedersächsische Wohngebäude in seiner ältesten uns bekannten Form zeigt in seinem Aufbau durchweg vorkragende Stockwerke, d. h. Geschosse mit weit hervortretenden Balkenlagen, deren einzelne Balken entweder direkt von Ständern unterstützt oder durch ein über letztere gelegtes Wandrahmenholz getragen werden; in beiden Fällen wird jeder einzelne hervorspringende Balken gegen das untere Geschoß durch ein mit dem Ständer fest verbundenes schräges Holzstück, Kopfband genannt, abgestützt, während über den Balkenenden eine Schwelle zu liegen kommt, welche die Ständer des vorspringenden Stockwerks zu tragen hat. Aus dieser Anordnung folgt der ganze übrige Aufbau; sie bedingt, daß sowohl unter als auch über jedem Balkenende ein Ständer angebracht wird, damit deren Druck direkte Unterstützung finde, sowie daß die Abstände der Ständer unter sich gleiche sind, um eine gleichmäßige Verteilung der einzelnen Balken durchführen zu können. Infolgedessen ergiebt sich eine scharfe Gliederung der Außenseite sowohl in horizontalem, als auch in vertikalem Sinne. Zwischen den mit horizontalem Riegelwerk und kleineren Schubstreben abgesteiften Ständern befinden sich die Fensteröffnungen, die anderen Felder sind mit Backsteinmauerwerk ausgefüllt.

Auskragungen, wie sie eben geschildert wurden, kommen stets an der Straßenseite vor, während die Rückseite häufig schlicht in die Höhe geführt ist; man legte ihnen also mehr dekorativen als konstruktiven Wert bei. Dem entsprechend erhielten die Eckhäuser an beiden Straßenseiten Auskragungen, was auf der einen Seite nur durch Vorschiebung von Stichbalken geschehen konnte, die hier ohne Frage eine ausschließlich dekorative Bedeutung haben. Die Schwierigkeiten, welche der Aufbau der Ecke ergiebt, finden sich in sehr geschickter Weise gelöst. An dem unteren Geschosse konnte die gleichmäßige Entfernung der Ständer eingehalten werden, an dem ersten vorgekragten Stockwerk hingegen blieb an der Ecke ein größerer Raum übrig; man half sich hier so, daß man, wie aus Fig. 1 ersichtlich, dem unteren Eckpfosten drei durch Stichbalken und Kopfbänder auf jenem abgestützte Ständer aufsetzte, von welchen zwei die ausgekragte lotrechte Fortsetzung des unteren bildeten, also richtigen Abstand von den benachbarten Ständern hatten, während ihre Entfernung von dem eigentlichen Eckständer von der Größe der Auskragung abhing. Diese Lösung erfolgte jedoch stets nur an der ersten vorgekragten Ecke und wurde selbst bei mehrgeschossigen Häusern an den höher gelegenen Stockwerken nicht wiederholt, so daß hier die Entfernungen der drei Eckständer stetig größer wurden.

Eckbildung

Fig. 1.

Besonders eigentümlich ist dem niedersächsischen Wohnhause, daß es seine Giebelseite selten der Straße zuwendet; die Firstlinien ganzer Gebäudereihen laufen parallel mit der Straßenflucht und nur an Eckhäusern treten Giebelflächen auf. Eigentümlich ferner ist,

daß das untere Geschoß meistens aus Fachwerk besteht und nur ausnahmsweise massiv aufgeführt erscheint, sowie daß im erstern Falle jenem Geschosse zwei Stockwerke dann eingefügt wurden, daß die sie trennende Balkenlage in die mächtigen, bis zur ersten Vorkragung aus einem Stücke bestehenden Ständer eingezapft wurde.[1]

Der malerische Reiz, welcher den Gebäuden dieser älteren Form eigentümlich ist, wird nicht wie in anderen alten Städten von einer seitlichen Nebeneinandergruppirung vor- oder zurückspringender Gebäudeteile bewirkt, sondern ausschließlich durch die Auskragungen ganzer Stockwerke und durch die reiche Ornamentik des Balkenwerks. Während die einförmigen, mit Ziegeln bedeckten steilen Dachflächen uns wenig anmuten, fesseln uns um so mehr die dem Auge näher liegenden Gebäudeteile, über welche die Hand des Bildschnitzers eine Fülle von künstlerischem Zierat ausgebreitet hat. Diese Zierat ist von einer solchen Mannigfaltigkeit, daß die typische Einförmigkeit des Aufbaues das Gefühl der Monotonie nicht aufkommen läßt.

Breitestrasse №. 30.

Fig. 2.

Holzmarkt №4

Fig. 3.

Alle Bauten jener Epoche stimmen darin überein, daß ihre Ständer und Riegelhölzer schmucklos, die Schwellen, Balkenköpfe und Kopfbänder hingegen mit reichen Ornamenten und figürlichen Schnitzarbeiten bedeckt sind. Was zunächst die Kopfbänder betrifft, so lassen sich an ihnen zwei Hauptgruppen unterscheiden, solche, welche in vertikaler Richtung den Ständern vorgesetzt sind, und solche, welche in schräger Richtung den Druck der Balkenköpfe auf jene übertragen. In beiden Fällen sind den Kopfbändern starke Zapfen angearbeitet, so daß ein haltbarer Verband mit den benachbarten Holzteilen hergestellt wird. Die erste, weniger konstruktive Form findet sich nur an den ältesten Bauten und dürfte darauf hinweisen, daß in noch früherer Zeit die einzelnen Stockwerke weniger weit vorgekragt waren. Hiermit steht auch die den Kopfbändern gegebene Form im Einklang, welche, wie aus Fig. 2 u. 3 ersichtlich, einen ausgesprochen dekorativen Charakter

1 Näheres darüber siehe: „Holzarchitektur Hildesheims", Seite 53, über Grundrißanlagen: S. 40.

besitzt. Die mittels Hohlkehlen und Rundstäben stark profilirten Kopfbänder haben eine halbe sechseckige Querschnittsform und werden durch Spitzbogen und Maßwerk belebt; unten enden sie in eine Knaufkonsole, wie sie die Gotik an den stützenden Gliedern liebte. Während die kräftigen Hohlkehlen und Rundstäbe den Druck auf das Kopfband versinnbildlichen, gelangt sein vertikales Aufstreben durch die Spitzbogenfelder zu einem lebendigen Ausdruck, der durch dunklere Färbung des Grundes noch erhöht wird. Das schönste Kopfband dieser Art in Halberstadt ist dem Hause der Breitenstraße Nr. 30 entlehnt und in Fig. 2 wiedergegeben. Unserer Schätzung nach ist dies das älteste Fachwerkswohngebäude der Stadt und dürfte aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts stammen.

Rathskeller.

Fig. 4.

Westendorfstrasse № 25.

Fig. 5.

Da es von weit jüngeren Bauten umgeben ist, muß es einem glücklichen Zufall zugeschrieben werden, daß es der Feuersbrunst entgangen ist, welche am 2. November 1652 jenen Stadtteil in Asche legte. Sonst finden sich ähnliche Kopfbandbildungen nur noch an dem 1461 erbauten Ratskeller, Holzmarkt Nr. 24 (Fig. 3), und an dessen vielleicht um einige Jahre jüngerem Nachbarhause, Fischmarkt Nr. 1. Neben dieser Form zeigt übrigens das Haus Breitestraße Nr. 30 auch schon Kopfbänder, aus denen ganze Figuren herausgeschnitzt sind; die unteren sechseckigen Konsolen spielen dabei nur noch die Rolle von Trägerinnen jener Figuren. Zum Ausschnitzen ganzer Figuren aus den zum Stützen der vorkragenden Balkenenden bestimmten Kopfbändern war unstreitig eine schräge Lage geeigneter, und in dieser Gestalt, wenn auch noch nicht sehr von der lotrechten Richtung abweichend, finden wir sie an den beiden anderen ältesten Häusern Halberstadts, an dem Ratskeller und Fischmarkt Nr. 1 wieder.

Wir gelangen hiermit zu der zweiten Hauptgruppe der Kopfbänder, zu den schrägstehenden. Charakteristisch für die Halberstädter Bauten ist es, daß in der gotischen Periode diese

Stützen ziemlich steil angeordnet sind. Ihre stützende Tendenz ist klarer ausgesprochen und dem Charakter des Holzes mehr angepaßt, als es bei der ersten Gruppe der Fall ist. Da, wo es nicht galt, eine Figur durch eine Konsole zu stützen, behält das Kopfband im allgemeinen seine natürliche rechtkantige Form bei; tritt eine Gliederung durch Hohlkehlen und Rundstäbe hinzu, so beschränkt sich diese nur auf die vordere schmale Fläche des Kopfbandes, während die anderen Seiten schlicht bleiben, oder höchstens, wie es Fig. 5 zur Darstellung bringt, eine nach unten hin zulaufende Abfasung erhalten, wohingegen unten das Kopfband stets in horizontaler, seiner ganzen Breite entsprechenden Linie abgeschlossen ist. Als aus der hier geschilderten, ebenfalls in der Mitte des 15. Jahrhunderts schon nachweisbaren Grundform hervorgehend, können in der gotischen Periode noch eine Reihe verwandter Kopfbandarten unterschieden werden, die alle aufzuzählen uns hier zu weit führen würde. Ganz besonders beliebt waren derzeit die Kopfbänder mit Figuren, in denen die verschiedenen Stände charakterisirt zu werden pflegten. Hier fanden Apostel, Heilige und Mönche Platz neben historischen Persönlichkeiten, Wappenträgern und bürgerlichen Gestalten; ja selbst Gruppen, wie ein sich umarmendes Liebespärchen, finden sich mit Musikanten, Sängern und Narren in harmonischer Eintracht zusammengestellt. Den Heiligen wurden mit besonderer Vorliebe die Eckkopfbänder zugewiesen, und wo die Figur

Fischmarkt №. 1.

Fischmarkt № 12

nicht hinreichend durch Attribute oder andere Erkennungszeichen bestimmt war, der Name des Dargestellten hinzugefügt. So ist z. B. an dem Eckhause Breiterweg Nr. 8 eine Figur als Johannes Huß, am Fischmarkt Nr. 9 eine solche als der Ablaßprediger Tetzel bezeichnet. Als hervorragendste Beispiele reicher und oft auch recht gut geschnitzter Figurenkopfbänder heben wir die an den Gebäuden: Holzmarkt Nr. 24 vom Jahre 1461, Fischmarkt Nr. 1, Nr. 9 vom Jahre 1529, Nr. 10 vom Jahre 1520 und Nr. 12 vom Jahre 1522 ganz besonders hervor.

Die Form der Eckkopfbänder ist fast in jedem einzelnen Falle verschiedenartig gebildet, wie aus den Fig. 4, 6 u. 7 ersichtlich; nur insofern waltet eine Gleichheit, die ausschließlich in Halberstadt vorkommt, als an der untern Ecke das mittlere Kopfband weit größer ist als die beiden Nachbarkopfbänder, dabei aber die sonst übliche rechteckige Form beibehält; es mußte daher notwendigerweise, um dem diagonal heraustretenden Eckkopfbande eine Anschlußfläche zu schaffen, entweder, wie in Fig. 4, ein langer keilförmiger Ansatz dem Ständer auf beiden Seiten angefügt werden, oder, wie in Fig. 6, ihm seine Kante genommen und hierdurch an dem vorspringenden unteren Teil des Eckständers eine kräftige Stütze für das Kopfband gewonnen werden. In beiden Fällen wird der Anschluß nur unvollständig durch die untere Konsole, die in Fig. 6 aus einem umgekehrten Drachenkopf besteht, vermittelt; besser ist die Lösung, wie sie Fig. 7 zeigt, da hier die Ständerflächen in die Kopfbandform übergeführt sind.

Über den Kopfbändern treten, in gewisser Wechselbeziehung zu jenen, die Balkenenden aus der Gebäudefläche hervor, sie sind entweder rechtkantig gelassen und vorn mit einigen derben Profilen versehen, oder sie sind in Gestalt einer Viertelkehle nach unten abgeschweift; der hierdurch entstandene Raum pflegt dann mit einer geschnitzten Maske ausgefüllt zu sein.

Nächst den Kopfbändern bildet die Schwelle den vornehmsten Schmuck des gotischen Wohngebäudes; selbst an den einfachsten Häusern ist ihr mindestens ein Profil eingeschnitzt, in den meisten Fällen aber hat sie den Raum zu den prächtigsten Schnitzarbeiten hergeben müssen. Die Verzierungen haben selten einen rein ornamentalen Charakter, vielmehr kommen in der Regel auch figürliche Motive vor. Die Schwellen sind in Halberstadt fast durchgängig in Felder eingeteilt, deren Größe durch die Ständer und Balkenköpfe bedingt wurde; so entstand ein geometrisches Gerippe, das als Umrahmung für die ornamentirten Felder diente. Über den Balkenköpfen ist in einem quadratischen Fache entweder eine Rosette oder ein Drei- oder Vierpaß angebracht, der zwischen diesen liegende Raum aber in der mannigfachsten Weise behandelt. Das Bestreben, den Gefachen des darunter liegenden Stockwerks einen gewissen Abschluß nach oben zu geben, führte dahin, daß man ziemlich stark vertiefte, mit Profilen umrahmte Felder ausschnitzte, die nach oben abschlossen, unten dagegen offen blieben. Die äußere Form der Felder weicht bei den einzelnen Stockwerken oft sehr beträchtlich von einander ab, bald ist es ein schlichtes rechteckiges (Fig. 5), oder ein zu beiden Seiten nach oben abgerundetes Feld (Fig. 8), bald ein wirklicher Kleeblattbogen (Fig. 11) mit Maßwerkfüllungen (Fig. 9), der auch wohl oben einen geraden Abschluß erhält (Fig. 10), oder schließlich ein aus geraden Linien zusammengesetztes nach oben treppenförmig sich verjüngendes Gefach, dessen Gestalt an gothische Backsteinfriese erinnert. Dieser durch seine prächtige Schattenwirkung ausgezeichnete sogenannte Treppenfries, wie ihn Fig. 6 darstellt, war überaus be-

Holzmarkt. Nº 24. Schwelle 2. Stock

liebt und ist noch an vielen anderen gotischen Bauten in den verschiedensten Variationen von dem Grundschema zu finden. Die figürlichen Darstellungen des Schnitzwerks haben nicht selten einen scherzhaften Zug; meist sind Tiere dargestellt, aber auch Fabelwesen (Einhörner, Drachen, Sirenen) aus der Mythologie oder Volkssage. Bei dem 1499 erbauten Eckhause Breiteweg Nr. 8 (Fig. 8) sieht man z. B. Affen, Hasen, Katzen, männliche und weibliche Sirenen und dergleichen mehr. Außerordentlich reich an Tier- und Menschenfiguren sind die Häuser am Fischmarkt Nr. 9, 10, 11 und 12, von denen wir ein Beispiel in Fig. 11, einen mächtigen Fisch darstellend, wiedergegeben haben. An dem Hause Nr. 10 ist die Schwelle des ersten Stockwerks ganz besonders erwähnenswert, da hier zwischen den Ziffern der Erbauungsjahreszahl 1520 vier Kreisflächen mit den Attributen der Evangelisten gefüllt sind.

Fischmarkt No 1. Obere Schwelle.

Fischmarkt No 11.

Die Ornamentirung der Schwelle wird auch durch andere Art der Behandlung erzielt, so durch Ausstechung von Profilen (siehe Fig. 2) oder durch Anordnung einer breiten, tiefen Auskehlung, welche, wie an dem 2. Stockwerk des Ratskellers (Fig. 3), mit spätgotischem Blattwerk oder wohl auch mit kleinen drachenförmigen Tieren geschmückt ist. An dem Hause Fischmarkt Nr. 11 vom Jahre 1520 (Fig. 7) ist sogar die Kehle auf die untere Kante der Schwelle herabgerückt und dürfte in dieser Form als ältestes Beispiel der in späteren Perioden so sehr beliebten schiffförmigen Auskehlungen gelten können. Alle ähnlichen Profilirungen beschränken sich auf den Schwellenraum zwischen je zwei Balkenköpfen. Von dieser durchgängig eingehaltenen Regel wird nur da abgewichen, wo es sich um die Anbringung der Erbauungsjahreszahl oder eines Spruches handelte (Fig. 4).

Rathskeller

Unterhalb der weit vorgeschobenen Schwelle fand zum Schutz der freiliegenden Balkendecke eine Verbindung mit dem tiefer gelegenen Stockwerk durch schräg gestellte Schutzbretter statt, die man mit Malereien aller Art, meistens aber mit geometrischen Ornamenten bedeckte. Alle anderen Holzteile blieben schmucklos, und nur die Fensterreihe wurde durch eine gekehlte, den Ständern vorgenagelte Profillatte unten abgeschlossen. Der Hausthüre pflegte man einen spitzbogigen Abschluß zu geben, wie er

noch sehr schön am Ratsteller (Fig. 12) erhalten ist, auf die Zusammensetzung desselben aus einzelnen Stücken wollen wir besonders aufmerksam machen. An den meisten Häusern hat der ehemalige Spitzbogen modernen Einfassungen weichen müssen.

Giebelluken, oder andere Ausbauten, die durch ihre Konstruktion eine besondere Erwähnung verdienen würden, hat diese Periode nicht aufzuweisen.

(Schluß folgt.)

Friedrich Gauermanns Einnahme-Buch.

Ein Beitrag zur Charakteristik des Künstlers.

Von Carl von Lützow.

Mit Illustrationen.

(Schluß.)

1852	Beschreibung des Gegenstandes.	Name des Käufers.	Preis. fl. Konv.-Münze.
2[illegible]	Ayler mit Vieh, Pferd, Kühen und Schafen sind am Ufer, um überzufahren; rechts im Vordergrunde ein paar Schiffe. Weiter Horizont, rechts Gebirge. Morgenbeleuchtung. Auf Holz. 3' 3".	Plach. Holle.	1600
1853 Jänner Februar (240)	Brunnen mit Tieren und Landleuten; links Bauernhäuser, rechts sieht man in das Dorf mit der Kirche Rattenberg in Tirol; weite Ferne mit Gebirgen. Abendbeleuchtung. — Auf Holz. 2½ Schuh lang, 1 Schuh, 10 Zoll hoch.	Konsul Wagener in Berlin	180
(241)	Ein weidendes Pferd mit ein paar liegenden Schafen; links eine Bauernhütte. Überhöht. Beiläufig 10 Zoll hoch.	Graf St. Genois	230
242	Eine Schmiede aus Salzburg. Ein Schimmel wird beschlagen; rechts zwei braune Pferde angebunden und ein liegender Ochs; man sieht einen Schmied beim Feuer arbeiten. Links reitet ein Bauer den Hügel hinab. Ferne ein großes Thal mit Orten und der Stauffen. Grauer Ton. Holz. 2½ : 1' 10".	Konsul Wagener in Berlin	180
243	Szene am Chiemsee; Schilf wird von einem Schiffe auf einen Wagen geladen, auf dem ein Madel steht. Ein Pferd mit Fohlen und ein Ochs ausgespannt fressen. Eine Bäuerin mit einem Kind, ein Bub und ein alter Mann sind bei der Jause. Auf Holz. 2' 4" breit. Rechts sieht man den Ort Seebruck, in der Ferne Gebirge; ein Wetter steigt auf; gegen Abend.	Brünn. Dr. Ritter v. Stella	800
(244)	In der Ferne kommt ein großartiger Regen. Ein Bub auf einem Pferd mit Füllen und Schafen	Föderl	450

1854	[illegible]	[illegible]	[illegible]
	[illegible] im [illegible] einem [illegible] mit [illegible]. Links [illegible] breit. — Holz.		
(245)	Die [illegible]. Auf Holz. [illegible]	[illegible]	—
(246)	Hirsche [illegible] Wald, [illegible] im [illegible] Sumpf. — Auf Holz. [illegible]	[illegible]	[illegible]
(247)	Der Herbst. Die [illegible] und [illegible], [illegible] anderer ist [illegible] daneben mit [illegible] Kohlerhütte, in der man [illegible] sieht; rechts [illegible] nerische Luft. 2' [illegible] breit.	[illegible]	[illegible]
(248)	Kühe und Schafe [illegible] Mittelgrund ein [illegible] Hirten; abendliche Luft. [illegible] breit.	[illegible]	[illegible]
(249)	Hirsche werden von [illegible] Hintergrund [illegible] Wasser. — 3' [illegible] auf Holz.	Hr. [illegible]	[illegible]
(250)	[illegible] und Hirten [illegible] links ein Gebirgssee, bewegt; rechts eine niedere Alpe am See [illegible] nitterregen. Auf Holz. — 2' 11" [illegible]	Hr. v. [illegible]	[illegible]
(251)	Kühe und Schafe bei einer alten Weide. Im Vordergrund im Wasser ein Pferd. [illegible] Baumgarten mit der Kirche. — 2 [illegible] Schuh lang, auf Holz. — Gemalt in Penzing.	Hr. Hentel	[illegible]
Penzing (252)	Eine [illegible] Kuh [illegible] Schafe daneben, [illegible] Luft. Auf Holz. — Klein, beiläufig 10 Zoll lang.	[illegible]	[illegible]
Penzing (253)	Heim eilendes Vieh in einem Gebirgsdorf bei Regen. — Holz. 2 [illegible] Schuh lang, 1' 10" breit.	[illegible] in Brünn	[illegible]
Penzing (254)	Einer tummelt ein Pferd im Wasser, ein anderer reitet soeben mit zwei Pferden und einem Fohlen hinein. Links ein Badender, ein Grund mit alten Weiden und einer Hütte. Rechts niedere Ferne. Auf Holz. [illegible] Schuh lang. [illegible]	[illegible]	150
(255)	Ein alter Mann [illegible] in der Hand; ein Mädchen steht daneben; ein	[illegible]	[illegible]

1855	Beschreibung des Gegenstandes.	Name des Käufers.	Preis.
			[illegible]
	brauner Ochs steht ausgespannt auf dem Hügel, ein Schimmel, ein Schaf und eine Ziege liegen daneben bei einem dürren Baum. Links Ferne. Auf Holz. Graue Luft. 18 Zoll breit.		
256.	Kühe im Wasser, ein Knabe zu Pferd, ein Mädel mit Schafen daneben, im Hintergrund der Attersee mit der Drachenwand. Abend. 2′ 8″ breit.	Schuh	900
(257)	Verendeter Hirsch mit Wölfen. Wilde Gegend; im Hintergrund Schneeberge. Überhöht. — 4′ 7″ hoch.	Plach	1500
258	Ein Mädel treibt Kühe in den Bach, rechts Bäume. Abend. 2′ 6″ breit.	Österreich. Kunstverein	800
(259)	Schiffpferde bei einem Wirtshaus an der Donau. — 2′ 6″ breit.	Paterno	700
260	Links eine Alpenhütte, Vordergrund eine stehende Kuh, eine Ziege wird gemolken; mehrere Ziegen und Schafe liegen, ein Knabe steht neben dem Mädel. Rückwärts Berge.	Raffalt. Tschurtschenthaler in Bozen	500
1856			
(261)	Erlegter Bär mit einigen Hunden bei einem Felsen; links Wald mit Durchblick auf einen Gebirgssee. Unter den Bäumen Jäger und Treiber bei einem Feuer. 4′ 7″ hoch. Leinwand.	Plach. Coburg	1600
(262)	Ein zurückreitender Postillon mit drei Pferden bei einem Feldbrunnen, ein Mädel reicht ihm Wasser, ein Bauer und ein Kind ruhen aus. Im Hintergrunde Berge. Holz. —	Paterno	700
(263)	Kühe, Schafe und Landleute eilen den Häusern zu, bei Regen; ein alter Bauer reitet. Rechts Bauernhäuser, links der bewegte See. Gewitterluft. Szene am Attersee 2 1/2 Schuh lang. Holz.	Paterno. Gräfin Elz	800
(264)	Kinder auf einem Felsen; ein Esel stehend, viele Schafe ruhend. Links eine Hütte und weite Ferne. 2 1/2 Schuh. Holz	Österreich. Kunstverein. Etler in Brünn	800
(265)	Ackersmann mit Ochsen, ein Mädel führt dieselben. Im Vordergrund ein Bauer und eine Bäuerin, die sich zum Ansäen Getreide einfassen; Kinder spielen. Im Mittelgrund einer, der eggt, mit einem Pferd. Ferne mit Gebirgen. Links Bauernhaus. — 2 1/2 Schuh lang. Holz. —	Plach	700
266	Esel mit Sch[illegible] klein	Plach	400

1856	Beschreibung des Gegenstandes	Name des Käufers	Preis
267	Schimmel im Wasser, Kuh und Schaf am [illegible], ein Knabe sitzt auf einem Stamm im Wasser.	[illegible]	[illegible]
1857 / 268	Kuh und Schaf am [illegible]: ein Bursche sitzt auf einem Pferd, ein Mädel steht daneben, ein Bub zieht sich die Schuhe aus. Holz. 2¹, Schuh breit. [illegible]	Heinrich	[illegible]
(269)	Waldweg am Attersee, der See ist [illegible], auf dem Weg kommt ein mit [illegible] bespannter Wagen mit einem Hirsch, dem folgen Hund und Jäger. Links ein Brunnen, Treiber trinken. Holz: 3 Schuh 1 Zoll [illegible], 31 [illegible] — Stimmung [illegible]	Stametz-Meier	1500
(270)	Zwei Hirsche in einem Bache, die von Hunden gehetzt werden. [illegible] Hintergrund [illegible] und Wald. 3 Schuh breit.	Meier	12[illegible]
(271)	Ein Alpenweg, [illegible] rechts eine Alphütte, links weite Ferne. 2¹/₂ Schuh breit; auf Holz	S. M. der Kaiser	[illegible]
(272)	In einer Felsenschlucht [illegible] von Hunden [illegible]; im Hintergrund [illegible] — Holz. 2 Schuh, 8 Zoll breit.	[illegible] Kaiser	[illegible]
(273)	Ein Kohlenbauer-Wagen an einer Schmiede: die Pferde werden beschlagen; im Hintergrund der [illegible]. Holz. 2 Schuh, 1 Zoll.	[illegible]	[illegible]
(274)	Eine braune Kuh und eine gelbe in dem Stall: ein Mädel bringt Futter.	[illegible]	[illegible]
(275)	Eine schwarze Kuh [illegible], daneben steht ein alter Mann: Schafe liegen, rechts eine Hütte. [illegible]	Neumann	[illegible]
(276)	Waldpartie. Studie mit Hirschen.	[illegible]	[illegible]
(277)	[illegible] mit [illegible]		
(278)	Ziegen mit [illegible]		
(279)	Kühe unter Weidenbäumen, rechts eine Hütte, links Ferne. Abend. Auf Holz. 2 Schuh breit.	[illegible]	[illegible]
1858 / (280)	Ein kleiner Kornwagen mit einem Schimmel und einem Fohlen: eine Bäuerin sitzt mit einem Kinde daneben, ein alter Baum steht daneben. [illegible] Auf Holz.	[illegible]	[illegible]
(281)	Am Königssee, mit Kühen im Wasser: Sennerinnen sind am Wasser mit Schaffeln: rechts ein alter Baum und Hütten. 3' 6".	[illegible]	[illegible]

1858	Beschreibung des Gegenstandes.	Name des Käufers	Preis.
(282)	[illegible] — 3 Schuh breit.	[illegible]	[illegible]
(283)	[illegible]	Hr. Dent	[illegible]
(284)	[illegible]	[illegible]	[illegible]
(285)	[illegible] klein. 10 Zoll.	Plach	200
(286)	[illegible]		150
(287)	[illegible]	Hr. Dent	[illegible]
(288)	[illegible]	[illegible]	1500
(289)	[illegible] Hirsch, [illegible] bei einem Gebirgssee. 3′ 4″ breit.	Hr. Dent	[illegible]
(290)	[illegible]	[illegible]	500
(291)	Kühe am Wasser. Holz. 2′ 4″ breit.	[illegible]	700
(292)	[illegible] breit.	Dent	700
(293)	[illegible] breit.	[illegible]	650
(294)	[illegible]	[illegible]	[illegible]
(295)	[illegible] Holz.	[illegible]	700
(296)	[illegible]	[illegible]	1000
(297)	Eine Alpe in der Ferleiten. — 3′ breit. Holz.	Steiger	1000
(298)	[illegible]	—	400
(299)	Kühe bei einem Steg. — 18″ breit.	—	[illegible]
(300)	Ein Jäger auf Hasen. — 8″.	Dent	100
(301)	[illegible]	[illegible]	[illegible]

[illegible]

[illegible] Einnahme-Buch [illegible]

Die k. k. Akademie [illegible] drei Skizzenbücher [illegible]

Das Einnahme-Buch beginnt mit dem 1. Jänner 1822; die Akademie besitzt eine Skizze, welche, [illegible] 1819 [illegible] Hufschmiede darstellt.

[illegible] den übrigen Motiven [illegible] Einnahme-Buch 1822 [illegible] von Menschen und [illegible] Baron [illegible]

Manche Bilder [illegible] nahme-Buch, z. B. [illegible] 218 [illegible] Auch aus den Skizzen [illegible] geführt [illegible] 1829. [illegible] Oder: „Ausgeführt [illegible] 1827 [illegible] Einnahme-Buch [illegible] nicht durchweg gleich, d. h. nicht wörtlich gleich, aber ob ich sage: „Ein Brunnen unter Linden vor einem Bauernhaus“ oder: „Ein Brunnen bei einem Bauernhaus unter einer Linde“, dürfte sich für das Bild gleich bleiben, insbesondere wenn auch die anderen wesentlichen Motive in beiden Beschreibungen folgen. Wir haben also hier eine doppelte Beschreibung im Einnahme-Buch [illegible] 7021 [illegible] Auch die [illegible] 21½ Zoll hoch.

Die [illegible] nämliche gilt, bis auf wenige Ausnahmen, von den Öl- und Aquarellskizzen. Die überwiegende Mehrzahl der [illegible]

[illegible]

Über die Richtigkeit der Angaben des Einnahme-Buches kann nicht der leiseste Zweifel aufkommen, es stimmen alle Beschreibungen bis in die minutiösesten Details, und da Gauermann häufig auf die mit der Feder gezeichneten Skizzen eigenhändige Bemerkungen machte, sind wir in der Lage, häufig auch Jahreszahl und Summe zu kontrollieren. Immer stimmen alle Angaben ganz genau. Trotzdem ist es nicht möglich, vollständige Harmonie zwischen den Beschreibungen des Einnahme-Buches und den Skizzen der Akademie zu erzielen, da man vor allem bedenken muß, daß Gauermann viele Skizzen gemacht hat, welche die Akademie nicht besitzt, und andererseits wieder manche Skizze im Besitze der Akademie sich befindet, die Gauermann nie im großen ausgeführt hat. Letztere Annahme wird hauptsächlich dadurch unterstützt, daß der Meister nur sehr selten eine Skizze bloß mit der Jahreszahl versah; wir finden bei der überwiegenden Mehrzahl mindestens das Wort „Ausgeführt" beigeschrieben, wenn nicht den Namen, für wen, und den Preis. Im übrigen bedarf die Ansicht keiner weiteren historischen Unterstützung, da sie ja in dem Wirken und Schaffen jedes Künstlers vollauf begründet ist.

Strenge Konsequenz in der Methode der Aufzeichnungen des Einnahme-Buches, außer in den Hauptpunkten, zu verlangen, wäre bei solchen Jahrzehnte lang dauernden Aufschreibungen unstatthaft. Wir finden Skizzen, die ausgeführt worden und im Einnahme-Buch nicht beschrieben sind, da der Meister sie verschenkte, während er andererseits auch nicht verkaufte Bilder im Einnahme-Buch beschreibt. So z. B. enthält die Skizze, Inv. Nr. 7025, folgende Bemerkung von Gauermanns Hand: „Zum neuen Jahr Herrn Binder 1829. Dieselbe Größe", und wir finden sie nicht im Einnahme-Buch beschrieben, obwohl andererseits bei Nr. 47 des Einnahme-Buches die genaue Beschreibung und der Name des damaligen Kunden Voigt, bei der Preisangabe aber die Bemerkung: „Für die Reise nach Triest umsonst" steht. Ferner ist die Angabe der Maße nicht konsequent durchgeführt.

Im Folgenden sind sämtliche Nummern des Einnahme-Buches aufgezählt, welche sich unter den im Besitze der Akademie befindlichen Studien und Skizzen Gauermanns mit Sicherheit nachweisen lassen. Diejenigen Studien und Skizzen, deren Inventarnummer in Fragezeichen beigefügt ist, weichen in Geringfügigkeiten von der Beschreibung des Einnahme-Buches ab.

Nr.		Inv.-Nr.	Gattung:
[illegible]	stimmt mit	[illegible]	Getuschte Federzeichnung.
[illegible]		[illegible]	Desgl.
8.	— "	[illegible]	Desgl.
[illegible]	"	[illegible]	Desgl.
11.	— "	[illegible]	Desgl.
17.	— "	[illegible]	Desgl.
[illegible]	"	[illegible]	Desgl.
[illegible]		[illegible]	Desgl.
[illegible]		[illegible]	Desgl.
[illegible]	"	[illegible]	Desgl.
[illegible]		[illegible]	Desgl.
[illegible]		[illegible]	Ölfarbenskizze.
[illegible]	"	[illegible]	Getuschte Federzeichnung.
[illegible]	"	[illegible]	Desgl.
		[illegible]	Desgl.
		[illegible]	Ölfarbenskizze.
[illegible]	"	[illegible]	Getuschte Federzeichnung.
[illegible]	"	[illegible]	Desgl.
36.	— "	[illegible]	Desgl.

Nr.		Inv.-Nr.	Gattung:
38.	stimmt mit	[illegible]	Desgl.
[illegible]	" —	[illegible]	Desgl.
		7119.	Ölfarbenskizze.
[illegible]	"	[illegible]	Desgl.
[illegible]	"	[illegible]	Getuschte Federzeichnung.
42.	" —	7121.	Desgl.
		7120.	Ölfarbenskizze.
[illegible]	"	7124.	Desgl.
46.	— "	[illegible]	Getuschte Federzeichnung.
47.	" —	7126.	Ölfarbenskizze.
48.	"	[illegible]	Getuschte Federzeichnung.
[illegible]	"	[illegible]	Desgl.
[illegible]	"	[illegible]	Desgl.
[illegible]	"	[illegible]	Desgl.
[illegible]	" —	7014.	Desgl.
[illegible]	"	[illegible]	Aquarellirte Federzeichn.
[illegible]	"	7129.	Ölfarbenskizze.
		[illegible]	Getuschte Federzeichnung.
[illegible]	" —	7009.	Desgl.

Nr.		Nr.		Nr.		Nr.	
60.	stimmt mit	7016.	Desgl.	140.	stimmt mit	7143.	Desgl.
						7144.	Aquarellirte [illegible]
62.	"	6985.	Desgl.	141.	"	7034.	Aquarellirte [illegible]
		7123.	Ölfarbenskizze	143.	"	7171.	Ölfarbenskizze
66.	"	7014.	Getuschte Federzeichnung	144.	"	7147.	Desgl.
68.	"	7122a.	Ölfarbenskizze	146.	"	7169.	Desgl.
		7122b.	Getuschte Federzeichnung	147.	"	7069.	Aquarellirte Bleistift[illegible]
69.	"	7021.	Desgl.	148.	"	7148.	Ölfarbenskizze
70.	"	7125.	Ölfarbenskizze	149.	"	7146.	Desgl.
71.	"	7021.	Getuschte Federzeichnung.	150.	"	[illegible]	Desgl.
72.	"	7132.	Desgl.			7176.	Getuschte Federzeichnung
		7131.	Ölfarbenskizze.	152.	"	7055.	Desgl.
73.	"	7019(?)	Getuschte Federzeichnung.	153.	"	7087.	Desgl.
74.	"	7018.	Desgl.			7145.	Ölfarbenskizze.
75.	"	7128.	Desgl.	154.	"	7056.	Getuschte Federzeichnung
		7127.	Ölfarbenskizze.	[illegible]	"	[illegible]	Ölfarbenskizze
79.	"	7026.	Getuschte Federzeichnung	162.	"	7058.	Getuschte Federzeichnung
80.	"	7043.	Desgl.	166.	"	7059.	Desgl.
83.	"	7042.	Desgl.	167.	"	7204.	Ölfarbenskizze
85.	"	6978.	Desgl.	169.	"	7053.	Getuschte Blei- u. Federzeichn.
		7032.	Desgl.	173.	"	[illegible]	Getuschte Federzeichnung.
86.	"	7045.	Desgl.	177.	"	7067.	Desgl.
89.	"	7137.	Ölfarbenskizze	184.	"	7221.	Desgl.
91.	"	7040.	Getuschte Federzeichnung	191.	"	7165.	Ölfarbenskizze.
95.	"	7136.	Getuschte Federskizze.			7166.	Getuschte Federzeichnung
		7135.	Ölfarbenskizze.	194.	"	7060.	Desgl.
96.	siehe Einnahme-Buch Nr. 75.			198.	"	7065.	Desgl.
104.	stimmt mit	7185.	Ölfarbenskizze	199.	"	7072.	Desgl.
105.	"	7007(?).	Getuschte Federzeichnung.	200.	"	7078.	Desgl.
106.	"	7133.	Ölfarbenskizze	203.	"	7084.	Desgl.
107.	"	7029.	Getuschte Federzeichnung	204.	"	7075.	Desgl.
108.	"	7138.	Ölfarbenskizze.	205.	"	7054.	Desgl.
112.	"	7028.	Getuschte Federzeichnung	208.	"	7088.	Desgl.
113.	"	7183.	Ölfarbenskizze.	210.	"	7228.	Ölfarbenskizze.
		7184.	Getuschte Federzeichnung.	211.	"	7071.	Getuschte Federzeichnung
114.	"	7104.	Desgl.			7153.	Ölfarbenskizze.
115.	"	7038.	Getuschte Bleistiftzeichn.				
117.	"	7039.	Getuschte Federzeichnung.	226.	"	7095	Getuschte Federzeichnung
119.	"	7048.	Desgl.	[illegible]	"	7097.	Getuschte Bleistiftzeichn.
122.	"	7142.	Desgl.	239.	"	7100.	Getuschte Federzeichnung
		7141.	Ölfarbenskizze.	241.	"	7077.	Desgl.
123.	"	7036.	Getuschte Federzeichnung.	242.	"	7103.	Desgl.
126.	"	[illegible]	Desgl.	24[illegible]	"	7158.	Ölfarbenskizze
		7202.	Ölfarbenskizze	24[illegible]	"	7092.	Getuschte Federzeichnung
128.	"	7049.	Getuschte Federzeichnung	[illegible]	"	7105.	Desgl.
129.	"	7112.	Ölfarbenskizze	253.	"	7206.	Ölfarbenskizze
		7113.	Getuschte Bleistiftzeichn.			7207.	Getuschte Federzeichnung
130.	"	7052.	Getuschte Federzeichnung.	261.	"	7109.	Aquarellirte Bleistiftzeichn.
131.	"	7177.	Ölfarbenskizze	263.	"	7222.	Ölfarbenskizze
133.	"	7170.	Desgl.	264.	"	7219.	Desgl.
134.	"	7174.	Desgl.	265.	"	7101.	Getuschte Federzeichnung
136.	"	[illegible]	Desgl.	271.	"	7111.	Aquarellirte Bleistiftzeichn.
		7168.	Getuschte Federzeichnung	291.	"	7115.	Getuschte Federzeichnung
138.	"	[illegible]	Ölfarbenskizze	296.	"	7093.	Desgl.
139.	"	7164.	Desgl.				

Außer den von Herrn Baurath [illegible] Zeichnungen [illegible] besitzt die Sammlung der k. k. Akademie noch ein [illegible] mann nachgelassenen Skizzenbücher 100 Nummern [illegible] Blättern und den Zeitraum von 1821—1864 umfassend, welche [illegible] Einnahme-Buch [illegible]

Besitze des Herrn Friedr. Schwarz in Wien befanden und hier am 15. und 16. Dezember 1879 zur Versteigerung gekommen sind. Dem Verzeichnisse sind die Namen der damaligen Erwerber beigefügt. Ein großer Teil von Gauermanns wertvollsten Bildern, Studien und Skizzen sind soeben mit der ganzen, besonders an Bildern Wiener Meister höchst reichhaltigen Buhlmeyerschen Sammlung in Wien unter den Hammer gekommen. Schließlich sei hier noch eine Berichtigung beigefügt, welche sich auf den Tod Gauermanns bezieht. Der Sterbetag war der 7., nicht 1. Juli 1862, und zwar erfolgte der Tod in Wien, nicht in Scheuchenstein, wie oben angegeben. Herr Dr. Th. Frimmel war so freundlich, das Sterbeprotokoll der Pfarre zu St. Josef in Wien einzusehen, und notirte daraus die hier angegebenen Daten. Bestattet wurde Gauermann in Scheuchenstein am 9. Juli jenes Jahres; in der Kirche befindet sich sein Leichenstein.

Die historische Bronze-Ausstellung im Österreichischen Museum.

Mit Abbildungen.

Es bedarf keiner Erklärung oder besonderen Rechtfertigung, wenn eine Anstalt wie das „Österreichische Museum für Kunst und Industrie“ eine Ausstellung veranstaltet, in der ein bestimmter Zweig des Kunstgewerbes seine besondere Vertretung findet. Wenn man einmal Spitzen, dann Krüge und anderes aus den verschiedenen Sammlungen entlehnt und zum vergleichenden Studium nebeneinanderstellt, so hat das gewiß seinen großen Vorteil, nicht nur für den Kunstgewerbetreibenden, der sich aus solchen Schaustellungen die mannigfachste Anregung holt, sondern auch für den Forscher, der hier manches Werk zu Tage gefördert sieht, das ihm sonst vielleicht im Dunkel einer Privat-Sammlung entgangen wäre. Die letzte Sonderausstellung des Museums galt der Bronze, dem edlen Material, in welchem ein Ghiberti, ein Donatello und Verrocchio unsterbliche Werke geschaffen haben, einem Material, das uns viel klassische Schönheit, viel bedeutsame Gedanken des Mittelalters verkörpert und überliefert hat. Die künstlerische Verwendung der Bronze sollte durch die Ausstellung vom historisch-ethnographischem Standpunkte aus beleuchtet werden. Dieser Zweck des Unternehmens ist bis zu einem gewissen Grade erreicht worden, wie aus dem folgenden, allerdings sehr gedrängten Berichte hervorgehen wird.

Wir beginnen denselben naturgemäß mit den prähistorischen Bronzen, unter denen uns als eines der interessantesten Stücke sofort ein Diadem in die Augen fällt, das sich unter den von N. v. Kubinyi ausgestellten Objekten befindet (Fig. 1). Der in Nord-Ungarn im Komitate Arva gefundene Gegenstand ist trefflich erhalten und giebt uns in seiner hohen technischen Vollendung alsbald einen Begriff von der Stufe, auf welcher die prähistorische Bearbeitung der Bronze gestanden. Die Drähte, aus denen das Ganze gebildet ist, sind vierkantig und endigen an der Vorderseite in vier Spiral-Disken, von denen die gegen die Mitte angebrachten etwas größeren Durchmesser haben, als die seitlich befindlichen. Von den zwei oben liegenden Drähten endigt jeder beiderseits in einen Spiral-Diskus, so daß einem dritten Draht vorwiegend die Bestimmung der Verstärkung des Ringes zukommen muß. Dieser Draht bildet an der Vorderseite rechts von der Mitte eine Schlinge. Seine zwei Enden sind links, der Schlinge gegenüber, mit faßförmigen Knöpfchen versehen. Von dem längeren Ende aus greift ein kleiner Haken nach rechts hinüber in die Schlinge. Sieben Querbänder aus Bronze-Blech besorgen den Zusammenhang dieses zierlichen Gerüstes. Die Eleganz seiner Erscheinung verdankt das Diadem nicht zum geringsten Teil einer schönen glänzenden dunkelgrünen Patina.

Wie es zuging, daß man in prähistorischer Zeit die Bronze, und zwar eine leicht gehärtete Bronze so virtuos zu behandeln verstand, ist bis heute ein Rätsel geblieben. Nur

daß es an Versuchen gefehlt hätte, die Legirungen und Formen prähistorischer Bronzen nachzuahmen; aber die Präcision der Ausführung, welche wir an diesen alten Kunstgegenständen bewundern, wurde trotz der reichen technischen Mittel, die uns heute zur Verfügung stehen, nicht erreicht. Einige der ausgestellten Gegenstände sind da besonders lehrreich. Graf Gundacker Wurmbrand, der auch bei der Erforschung prähistorischer Eisenbereitung den Weg des Experiments einschlug, hat einen gedrehten prähistorischen Halsring, einen torques, in einer hervorragenden Metallwerkstätte nachahmen lassen. Original und Imitation finden sich auf der Ausstellung. Die Nachahmung aber sieht im Vergleich zu dem Urbild plump und ungleichmäßig aus, obwohl, wie Graf Wurmbrand versichert, ihre mühsame Herstellung mit großer Sorgfalt betrieben wurde. Die meisten Legirungen, welche wir Bronze nennen, sind ja bekanntlich so spröde, daß sie weder gehämmert noch gestreckt werden können. Allerdings hat man in dem sog. Anlassen, Ablöschen oder Adouciren, ein Mittel, die Dichtigkeit und Härte der Bronze bedeutend zu vermindern[1], aber damit ist noch nicht viel gewonnen für die Erklärung der bedeutenden technischen Vollkommenheit der meisten prähistorischen Bronzen. Namentlich bleibt die Frage ungelöst, woher sie ihre große Härte haben, da wir doch nach langsamer Abkühlung der wieder erhitzten adoucirten Bronze keinen höheren Härtegrad hervorzubringen im stande sind, als den der gewöhnlichen Bronze.

Daß die prähistorischen Völkerschaften mit dem Gießen vortrefflich umzugehen verstanden, beweisen nicht nur die fertigen Güsse, sondern auch die aufgefundene Ausstattung prähistorischer Gießereien und Schmiedewerkstätten, also Funde, wie sie z. B. Wankel[2] im mährisch-böhmischen Scheidegebirge und in den Sudeten gemacht hat.

Auch unsere Ausstellung enthielt Gegenstände, welche zur Erklärung des prähistorischen Bronzegusses einiges beitragen. Kleine Schmelztiegel aus Thon und sauber gehöhlte Gußformen aus Sandstein sahen wir von R. v. Kubinyi ausgestellt.

Erwähnt muß hier noch werden die von General Uchatius in Guß aus Stahl-Bronze hergestellte Nachahmung eines prähistorischen Schwertes, welche zum Vergleich neben ein sehr schönes, schön erhaltenes altes Stück aus A. v. Lanna's Kunst-Sammlung gelegt wurde. Auch hier sind die Unvollkommenheiten des modernen Produktes auffallend.

Wer die Mannigfaltigkeit und Zweckmäßigkeit der Instrumente überblickt, die aus prähistorischer Zeit auf uns gekommen sind, wird wohl nicht daran zweifeln, daß auch die Werkzeuge zur Bearbeitung und Verzierung der Bronzegegenstände trefflich gewesen sind. Die Anwendung von einer Art Zirkel steht über jedem Zweifel. Eine mit zwei großen Scheiben gezierte Fibel aus Gradac, die Dr. M. Much ausgestellt (Nr. 112), zeigte konzentrische Kreise von solcher Regelmäßigkeit, daß an eine Ausführung mit freier Hand nicht gedacht werden kann. Konzentrische Gravirungen von ebensolcher Präcision zeigen fünf auserlesene Schildbuckel, welche gleichfalls in Gradac gefunden sind (Nr. 418, Kollekt. Much).

Der Hallstätter Fund des Wiener Antikenkabinets, den Sacken eingehend beschrieben, war ebenfalls in seinen hervorragendsten Exemplaren auf der Ausstellung zu finden. Auch die Kaukasus-Funde aus Koban, jüngst von Virchow publizirt und hier vom naturhistorischen Hofmuseum ausgestellt, laden zu vergleichenden Studien ein. Manch interessantes Stück gesahen wir auch unter den ausgestellten etruskischen Bronzen, die uns ja schon im allgemeinen durch ihre innigen Beziehungen sowohl zur römischen als auch zur prähistorischen Kunst von ganz Mittel-Europa höchst wichtig erscheinen müssen. An einem lebhaften Wechselverkehr zwischen Norden und Süden in prähistorischer Zeit kann niemand mehr zweifeln, seitdem man vielfach und oft in großer Menge einerseits Bernstein, andererseits kleine Mittelmeermuscheln an prähistorischen Schmucksachen gefunden hat, die in Mittel-Europa ausgegraben

---

1) Bei der glühenden Bronze bringt nämlich rasche Abkühlung eine andere, ja die entgegengesetzte Wirkung als beim Stahl hervor. (Vergl. E. Bischoff: „Das Kupfer und seine Legirungen", S. 230, 231). In diesem veränderten Zustande größerer Zähigkeit nun läßt sich die Bronze leichter biegen, drehen und hämmern.

2) Vergl. „Prähistorische Eisenschmelz- und Schmiedestätten in Mähren". Wien 1877. Sonder-Abdruck aus den Mittheilungen der anthropologischen Gesellschaft in Wien.

worden sind. Beispiele fanden wir auf der Ausstellung, wo Bronzefibeln mit Emailmustern geziert und gefunden in Ungarn, zu sehen waren (Aussteller [illegible]). Immerhin [illegible] Bronzen mag man in einigen Schalen des Hallstätter Fundes erblicken, in der Situla aus dem Laibacher Museum[1] und in einem Bronzeblech mit [illegible] Schriftzeichen, welches im Gailthale gefunden ist (Nr. 216, ausgestellt vom kärntnerischen Geschichtsvereine zu Klagenfurt).[2]

Als bedeutendes Objekt sei unter den vorhistorischen Bronzen noch ein kleiner Kesselwagen, vielleicht ein Kinderspielzeug, hervorgehoben, der aus einem Hügelgrabe bei Glasinac in Bosnien stammt. Hofrat v. Hochstetter hat ihn für die Mitteilungen der anthropologischen Gesellschaft in Wien abbilden lassen. Das erwähnte Gerät schließt sich an den viel besprochenen größeren Kesselwagen an, der zu Strettweg bei Judenburg in Steiermark gefunden worden ist.[3]

Wir kommen zur Antike. Die derselben gewidmeten Schränke wiesen manch bedeutendes Stück auf. Ein großer Teil des Gebotenen ist den Archäologen allerdings längst bekannt. „Die antiken Bronzen des k. k. Münz- und Antikenkabinets in Wien" hat Sacken im Jahre 1871 veröffentlicht. Vieles dort Publizierte fanden wir auf der Ausstellung wieder. Die Perlen aus der Sammlung Trau, welche fast vollständig ausgestellt war, sind in den „Archäologisch-epigraphischen Mitteilungen aus Österreich" publiziert. Von den Antiken mannigfacher Art, die Hofrat G. Roth aus Pest eingeschickt hatte, ist einiges von Overbeck in seiner Kunstmythologie bekannt gemacht worden.

Ganz unerwartet neu trat uns dagegen das antike Figürchen Nr. 237 entgegen. Die kleine[4] Bronze ist Eigentum des bekannten italienischen Schriftstellers und Professors Filippo Zamboni und stellt einen nackten, ruhig schreitenden Jüngling dar, dessen Linke über das aufwärts gewendete Antlitz erhoben ist, wie um die Augen vor den Sonnenstrahlen zu schützen. Die Rechte hält einen Zweig (?). Gefunden wurde das [illegible] Figürchen in Pompeji im Jahre 1796; seine Erhaltung läßt nichts zu wünschen übrig.

An Feinheit wetteifert mit der eben beschriebenen kleinen Bronze eine von Sr. kaiserl. Hoheit Erzherzog Carl Ludwig ausgestellte römische Statuette einer Sandalen bindenden Venus. Die Göttin der Schönheit steht unverhüllt vor uns. Sie balanciert auf dem rechten Beine und hat das linke erhoben, um daran die Sandale zu befestigen. Als Stütze für die niedliche Statuette sehen wir einen dünnen Baumstamm, woran ein schlanker Delphin seinen Schwanz emporringelt. Die Antike hat Venus Sandalen bindend bekanntlich öfters dargestellt. Dasselbe Motiv kehrte auch unter den Antiken unserer Ausstellung nochmals wieder (Nr. 350).

Noch sei unter den ausgestellten Antiken auf die von Sectionsrat v. Gerold und die von Th. Graf eingeschickten, erst kürzlich in Aegypten ausgegrabenen römischen Bronzen hingewiesen. Eine Bacchusstatuette ist darunter bemerkenswert. Neu war uns auch die überlebensgroße spätrömische Büste eines Mannes mit kurzem Bart (Nr. 463). Ihr Aussteller, Herr Egger, soll noch mehrere dazugehörige große Fragmente besitzen, aus denen sich noch ein ganzes Standbild zusammensetzen ließe.

Wenn schon die Abteilung der Antiken einigermaßen bemerken ließ, daß viel schon Bekanntes und verhältnismäßig wenig Neues zu sehen war, so muß dieser Mangel auch bezüglich der ausgestellten Produkte mittelalterlichen Kunstfleißes bemerkt werden. Nichtsdestoweniger gab es gerade in dieser Abteilung des Hochbedeutenden genug. Der Prager Leuchterfuß, die Rotula von Kremsmünster sind Kunstgegenstände ersten Ranges. Die Rotula stammt wohl vom Anfang des XII. Jahrhunderts; sie ist [illegible] Stück, während die [illegible]

1) Das interessante Gefäß wurde von [illegible] in den Mitt. der k. k. Centralkom. für Erf. u. Erh. d. Kunstdenkmale publiziert.

2) A. a. O. Jahrg. [illegible], S. [illegible].

3) Die ganze Litteratur über dieses interessante Denkmal ist in der [illegible] „[illegible] steirischer Gewerbefreunde" Graz [illegible], S. [illegible] zusammengestellt.

4) Sie mißt etwas über 12 Centimeter.

in den Mitteilungen der Centralkommission begleitete und welcher in Linds „Österreichische kunsthistorische Abteilung auf der Wiener Welt-Ausstellung 1873" übergegangen ist, ziemlich bekannt geworden; zudem hatte man im Jahre 1876 in München Gelegenheit, im Glaspalaste die „crux rotularia" aus Kremsmünster zu bewundern. Die Kreuzesform, welche durch diese Rotula vertreten wird, ist eine seltene. Ein griechisches Kreuz, von einem Ringe umschlossen, bildet ihr Wesen.[1] Wahrscheinlich wurde der Gegenstand an einen langen Stab gesteckt und diente so als Vortrage-Kreuz.

Was den Prager Leuchterfuß betrifft, so ist allerdings auch dieser den Gelehrten schon längst bekannt; erst auf unserer Ausstellung aber ist er einem bequemeren Studium zugänglich gemacht und in günstiges Licht gesetzt worden. Der Beurteilung dieses hervorragenden Kunstgegenstandes (Fig. 2) setzen sich trotzdem manche Schwierigkeiten entgegen.

Der Bronzefuß wurde mit dankenswerter Sorgfalt samt der steinernen Basis und dem Bronzekandelaber, den er trägt, aus dem Prager Dome ins Österreichische Museum transportirt.

Fig. 2. Romanischer Leuchterfuß im Prager Dom.

Beide Zugaben sind jünger als der Leuchterfuß. Die Steinbasis, im Grundriß nach dem Dreipaß mit eingezeichnetem Dreieck geformt, ist gotisch; der eigentliche Kandelaber gehört der deutschen Spätrenaissance an. Auf der Steinbasis nun wird uns in einer Inschrift die Tradition mitgeteilt, die sich bezüglich des Leuchters, zu welchem der Fuß gehört, offenbar eines reichgestalteten siebenarmigen Leuchters von hervorragender Bedeutung (der aber seit lange verschollen ist), bis ins 14. Jahrhundert erhalten hatte. Sie ist uns wichtig, weil die geschichtlichen Nachrichten mager und einander widersprechend sind.[2] Die Tradition läßt den Leuchter aus dem Salomonischen Tempel stammen und später durch Böhmens Herzog und dessen Barone gewaltsam aus Mailand nach Prag entführt werden. Durch welchen Herzog, wird nicht gesagt. Als Jahreszahl der Aufstellung mit dem Steinsockel im Prager Dome

[1] Zwei ähnliche Kreuze sind bei Cahier und Martin in den Nouveaux Mélanges, S. 277 u. 278 abgebildet. Die Rotula selbst und eine Reihe ähnlicher liturgischer Gegenstände ist neuerlich abgebildet im Juli-Heft der „Revue de l'art chrétien" von 1883 („Les disques crucifères, le flabellum et l'umbella").

[2] Vergl.: Heider, Eitelberger und Hieser: Mittelalterliche Kunstdenkmale des österr. Kaiserstaates I. Bd. S. 198 — ferner Ambros: Der Dom zu Prag, S. 277 ff. — Auch A. Springer widmete in seinen „Monographischen Studien" dem Gegenstande seine Aufmerksamkeit.

wird 1325 angegeben.[1] An orientalischen Ursprung ist bei dem Gegenstande nicht zu denken. Ein Gedanke, der bei Beachtung der außergewöhnlichen Größe und Bedeutung des Ganzen nicht fern liegt, läßt uns karolingischen Ursprung als möglich erscheinen. Die Entstehung des interessanten Gegenstandes ist aber doch wahrscheinlich erst zwischen das 10. und 12. Jahrhundert zu verlegen. Leider fehlt jede Spur eines Schriftzeichens in dem Gewirre von Drachenschwänzen, aus welchen der Leuchterfuß gebildet ist, so daß wir allein auf die kritische Verwertung der einzelnen Ornamentmotive und der Kostüme angewiesen sind, welche die Figuren tragen, die sich in der Mitte jeder Seite des dreiteilig angelegten Werkes befinden. Da begegnet uns denn als auffälligste Erscheinung jene schon bei Schnaase (2. Aufl. IV. Bd. S. 670) abgebildete Figur, welche auch in der Mitte unserer Abbildung sichtbar ist. Unleugbar auffallend antikisirend ist das Kostüm an dieser Gestalt. Der Gürtel mit dem Besatz von Lappen erinnert an eine Lorica, die mit Pteryges besetzt ist, die Art und Weise, den Kranz, die Sandalen zu tragen, ist antik. Vieles aber ist mißverstanden, wie gerade der Gürtel, oder die Bedeckung der Schultern, welche trotz ihrer Lappen hier als kurzer Ärmel eines Hemdes erscheint, in der Antike aber einem Panzer und nicht einem Chiton zugehören mußte.

Fig. 3. [illegible]

Dies könnte uns aufs karolingische Empire weisen. Beachten wir aber, daß Motive an den Ornamenten des Leuchters vorkommen, welche an die Pflanzenornamente des 11. Jahrhunderts z. B. an die der Domthür von Hildesheim, sich eng[2] anschließen, so können wir eine Entstehung des Prager Leuchterfußes nur in nach-karolingischer Zeit für wahrscheinlich halten. Dazu kommt, daß die Analogien mit kleineren, romanischen Leuchtern, wie sie so oft vorkommen und durch viele Abbildungen bekannt gemacht worden sind, zahlreich genug sind, um den Prager Leuchterfuß ebenfalls für ein Produkt romanischer Kunst zu halten.

Sehr einfach stände die Sache dann, wenn sich die von Sophus Müller aufgestellte Behauptung,[3] daß eigentliche Drachenverschlingungen erst nach dem Ausgange des 10. Jahr-

1) Die Inschrift lautet: „Istud est Candelabr. de templo salomonis in iherusalem in armata receptum in mediolano per ducem et Barones Boemie: [illegible] locat.

2) Ich habe detaillirte Zeichnungen von jenen Motiven an der Domthür zur Vergleichung benützt. Auch die Abbildung in Försters „Denkmalern", IV. kann benutzt werden. Als Beispiele nenne ich das Blatt rechts von den Lenden der sitzenden Figur auf dem Prager Leuchterfuße und dazu an der Domthur die zwei Blatter zu beiden Seiten des Baumes vor dem arbeitenden Adam. Es sind Formen, die lebhaft an eingerollte, verknitterte Blatter von Obstbäumen erinnern, welche durch das Einspinnen von Raupen ihrer ursprünglichen Gestalt verlustig gegangen sind. Die Anwendung solcher Blattformen, die übrigens auch in Italien vorkommen (Pisa, Domthur) ist mir vor dem 11. Jahrhundert nicht bekannt. Kaum viel früher dürfte jene deutliche Querstreifung auftreten, welche sich später sogar bandartig an den Stengeln romanischer Pflanzenmotive nicht fern von der Ausbreitung zu einer Palmette oder zu einem einfachen Blatte oftmals findet. Solche Querstreifen kommen mehrfach an dem Prager Leuchterfuße vor.

3) „Tierornamentik im Norden".

hunderts nachweisbar seien, schon durch längere Zeit und nach sorgsamer Kontrolle als absolut zuverlässig erwiesen hatte.

Betrachten wir aber in der Ausstellung noch einige andere Kunst-Gegenstände des Mittelalters! Als bisher noch nicht bekannt gemacht fallen uns da bald drei interessante romanische Beschläge, wahrscheinlich in Limousiner Arbeit, auf, die Fürst Joh. Liechtenstein ausgestellt hatte. Es sind kreisrunde Scheiben, eigentlich flache Buckel, die in der Mitte einen Drachen zeigen, der gegen eine menschliche Figur oder einen Löwen ankämpft (Fig. 3.). Der breite Ring, der diese Darstellung einschließt, ist mit blauem Grubenschmelz geziert. Hefner-Alteneck in seinen „Trachten, Geräten und Kunstwerken“ 2. Aufl., Taf. 152 bildet einen Buchdeckel ab, mit einem Beschlag, der in jeder Beziehung ein Seitenstück zu den Liechtenstein'schen abgeben könnte. Mit ähnlichen Beschlägen wurden im 13. Jahrh. auch Kassetten geschmückt. Ein Beispiel dieser Art giebt Giraud in den „Arts du métal“ auf Tafel VI, wenn anders das dort gegebene Ensemble alt und echt ist.

An kirchlichen Geräten des Mittelalters war kein Mangel auf der Ausstellung. In einfachen und in reichen Formen fanden wir ausgestellt: eine Menge von Weihrauchfässern, Aquamanilen, Ciborien, Kannen, Schüsseln. Bezüglich der Weihrauchfässer, unter denen ein kugeliges romanisches neben vielen gotischen auffiel, mußten wir des Theophilus Presbyter gedenken, der die Herstellung der Thuribula so genau beschreibt. Auch von der Anfertigung einer Kommunionsfistula spricht der handfertige Mönch. Die Fistula in der Ausstellung aber (aus Stift Göttweig) entspricht nicht den von Theophilus angegebenen Formen und Maßen.

Nicht übergangen werden darf das Weihrauchschiffchen aus Lambach und das aus Graf Gund. Wurmbrands Besitz. Eine diesen beiden Weihrauchschiffchen sehr ähnliche Navicula aus der

Dosfunde zu Neuenbeken bei Paderborn ist beschrieben und abgebildet in den Mittheilungen der Centralcommission vom Jahre 1867. Ähnliche Mariennac [illegible] und in Didron's „Annales archéologiques" Band XIV abgebildet.

Unter den Gegenständen für profanen Gebrauch ist wohl das [illegible] der II. Gruppe der kaiserlichen Kunstsammlungen, der „Ambraser Sammlung", das [illegible]. Das nette Spielzeug (Fig. 4) ist bei 14 Centimeter hoch und stellt zwei Turnierende in Vollharnischen dar. Jedes Pferd steht auf einer Platte mit vier kleinen Rädern, wie [illegible] heute an hölzernem Spielzeug zu sehen ist und wie wir es [illegible] auf einem Holzschnitte des Weißkunig finden, der als Illustration zu dem Kapitel dient: „Wie der [illegible] seinem Jungen Sun, Edelknaben zugab, mit Ime [illegible] zu treiben".

Die kleinen ehernen Ritter wurden mit kleinen [illegible] aus Holz versehen, worauf man sie gegen einander anrollen ließ. Unser Spielzeug mag noch aus dem 15. Jahrhundert stammen.[1])

Nach vielen Richtungen bedeutend war die Ausstellung bezüglich der Renaissance. Dem Katalog folgend, stoße ich zunächst auf eine Reliefplatte mit dem Monogramm Peter Vischers. Orpheus und Eurydike sind dargestellt, beide [illegible]. Die Ähnlichkeit der Figuren mit denen auf dem bekannten Relief des Berliner Museums[2]) ist auffallend, ja so auffallend, daß sich die wenigen Unterschiede in [illegible] lassen.

Das Berliner Relief trägt [illegible] eine Inschrift, welche auf der Platte der Ausstellung fehlt: die Berliner Platte hat das Monogramm [illegible] den beiden aufgeknüpften Fische rechts oben, das ausgestellte Relief trägt seine Bezeichnung rechts unten unmittelbar auf dem Boden aufstehend. Ferner findet sich am letzteren Exemplar oben in der Mitte ein kreisrundes Loch. Die Dimensionen der beiden [illegible] Reliefs sind folgende: Berliner Platte 0,161×0,111, Platte auf der Ausstellung 0,15×0,113.

Das letztere Relief, welches hiermit in die Kunstgeschichte eingeführt wird (Fig. [illegible]), ist Eigentum des Stiftes St. Paul in Kärnthen und gelangte dahin im Jahre 1807 aus St. Blasien im Schwarzwalde. Die Erhaltung des kleinen Kunstwerkes ist bis auf [illegible] unbedeutende Schäden eine gute. (Die Ecke links unten ist ausgebrochen, ein wenig auch die Ecke rechts.)

Vischers Urheberschaft [illegible].

Th. Frimmel.

[illegible]

1) Die Litteratur über das [illegible] der Ambraser Sammlung [illegible] heraldischen Vereins „Adler" vom [illegible] 187[illegible] [illegible] im alten Kunstgewerbe". Eine [illegible] in J. v. Falke's „Kostümgeschichte der Kulturvölker" S. 2[illegible] [illegible] buch" von Müller u. Mothes, II. S. [illegible].

2) Schon bei Kugler in der [illegible] der christlichen Kunst [illegible]

3) Ein drittes Relief von P. Vischer, [illegible] Orpheus und Eurydike [illegible] bei Dreyfuß in Paris, abgebildet [illegible] in Giraud: Les arts du métal, pl. XVII [illegible] reibend daran [illegible]

Kunstlitteratur.

Ornamente der Gewebe, gezeichnet und herausgegeben von Friedrich Fischbach, Direktor der Kunstgewerbeschule zu St. Gallen. Kommissions-Verlag von G. M. Alberti in Hanau a. M. 160 Tafeln u. X S. Text in gr. Folio.

Die Geschichte der Textilkunst, nebst Text zu den 160 Tafeln des Werkes „Ornamente der Gewebe“ von Friedrich Fischbach. Selbst-Verlag 1883: XXIV u. 208 S. in gr. Oktav.

Die künstlerische Ausstattung der bürgerlichen Wohnung, von Friedrich Fischbach. Populär-kunstgewerbliche Vorträge I. Schweighauserische Verlagsbuchhandlung, Basel 1883. 45 S. in kl. Oktav.

[illegible]

Es mag auf den ersten Blick auffällig erscheinen, die Besprechung zweier Werke über Textilkunst, von deren Erzeugnisse die praktische Kunstindustrie Nutzen ziehen soll, sowie einer dritten Schrift desselben Verfassers, die ebenfalls damit in inniger Verbindung steht, poetisch durch eine Strophe Eduard Mörike's eingeleitet zu sehen, worin der Dichter das leise Weben der Nacht belauscht und in stiller Einsamkeit das flüsternde Gedränge der Erdenkräfte vernehmen will. Und doch, hat nicht die Weberei durch alle Jahrhunderte ihre Poesie gehabt? In der That, schon die alten Völker stellten die sinnreiche Arbeit des Webens außerordentlich hoch, indem sie diese Kunsttechnik als eine göttliche Erfindung priesen. Und sicherlich lag es in der Absicht eines anderen neueren Dichters, Carl Weiß, den Einfluß der Webeornamentik auf die Dekoration der Architektur eines in der Textilkunst vielerfahrenen Volkes zu verherrlichen, indem er von der Alhambra sang:

„Das Ganze ist ein Himmelsraum,
„Herabgehaucht von oben,
„Von Elfenhand aus Meeresschaum
„Und Blumenduft gewoben.“

Wir betonen diese Seite der zu besprechenden Publikationen aber auch von vornherein aus dem Grunde, um darauf hinzuweisen, wie Friedrich Fischbach in seiner Geschichte der Textilkunst den Gegenstand seines vieljährigen rastlosen Forschens nicht etwa in blos nüchtern technischem Betracht, sondern in allseitig und lebendig umfassender Weise behandelt, so daß seine verdienstvolle Arbeit, welche der Poesie der Webekunst zudem ein besonderes Kapitel widmet, in wissenschaftlichem wie künstlerischem Sinn als ein vortreffliches Ganzes erscheint, worin mit Glück der große Einfluß nachgewiesen wird, wodurch die Weberei zu den höchsten Segnungen der Kultur, Gewerbfleiß, Wohlstand, Schutz und Verschönerung des menschlichen Daseins beigetragen hat.

Das [illegible] Wort Gottfried Sempers, „Im Anfang war die textile Kunst“ sich aneignend, führt der Verfasser den Leser zunächst in einer „Allgemeines“ betitelten Einleitung in die Weberei der vorgeschichtlichen Zeiten ein und zeigt an der Hand der Pfahlbaufunde

[illegible]

[illegible]

gen blieben.

Nach Material und Technik teilt F. Fischbach denn auch die Stadien der Weberei und [illegible] gewebt wurden, durch die Aera der neupersischen, kleinasiatischen, byzantinischen Seidenkultur und die Jahrhunderte der sarazenischen, palermitanischen, luccheſiſchen, burgundischen, vene= [illegible] wickelung an.

[illegible] Verfasser über den Einfluß der Renaissance im allgemeinen wie speziell mit Bezug auf die [illegible]

Vielen wird auffallen, daß man ein Anhänger der Renaissance sein kann, wenn man auch die Schattenseiten derselben auf einem Spezialgebiete beleuchtet. Der Humanismus ver= langt die freie Entfaltung der Individualität, damit der Mensch Träger und nicht Sklave [illegible] dividuellen, das der Gesamtheit gegenüber herrschen will, anstatt sich ihr dienend unterzu= ordnen. Die ernste, oft ascetische christliche Kunst, welche die heitere Daseinsfreude und Selbst= bestimmung nicht gestattete, dagegen das Überirdische als das göttlich Erhabene bevorzugte, zeigt den Gegensatz der Renaissance: sie bändigt die Willkür, aber sie hemmt die Entfaltung [illegible] weltlich profane, sondern auch eine sacrale Kunst, wenn auch nur im heidnischen Sinne, schaffen konnte. Das versuchte auch die Renaissance, aber sie scheiterte am Wesen und Inhalt der christlichen Religion, die bereits die ihr entsprechende Form gefunden hatte. . . .

[illegible] führungen wollen zudem im Zusammenhang gelesen und genossen sein. Wir verweisen darum auf das Buch selbst, das an verschiedenen Stellen solche fesselnde Ideen enthält, die umso= mehr überraschen, je weniger man darauf gefaßt ist, denselben in einer Geschichte der Textil= kunst zu begegnen. Nur das sei in diesem Betracht noch erwähnt, daß der Verfasser die Renaissance in der Textilkunst, selbst abgesehen von ihrer späteren Entartung, keineswegs für [illegible]

Sucht nach Neuem in die Schranken zu bannen habe, welche die Kunst vorschreibt. „Das Genie darf landläufige Anschauungen durchbrechen, damit aus seinen Offenbarungen die Männer der Kunstwissenschaft neue Gesetze definiren. Gefährlich ist nur, wenn die Halbkünstler geschäftlich und mechanisch den neuen Weg betreten und die oft urteilslose Menge durch Neues verführen, welches zu spät als schlecht erkannt wird.“ Das sind Worte zur rechten Zeit und es will uns bedünken, daß sie im Umfang der künstlerischen Produktion nicht nur auf das Kunstgewerbe Anwendung erleiden.

Wollten wir nun der auf die allgemeine Einleitung folgenden streng geschichtlichen Darstellung auf Schritt und Tritt im einzelnen nachgehen, so würden wir uns angesichts der Fülle des Stoffes zu sehr in die Breite verlieren. Indem wir anstatt dessen in der Aufeinanderfolge der Hauptabschnitte nur einzelnes betonen, sei zunächst bemerkt, daß die historische Entwickelung von dem altägyptischen Gewebe den Ausgang nimmt, worin symbolische Ornamente, wie die geflügelte Sonnenscheibe, die Lotosblume, der Skarabäus, als Ergänzung der Hieroglyphen dienten. Daß an die ägyptische Textilkunst sofort die altperuanischen Gewebe sich anreihen, kann wohl nur durch den Umstand motivirt sein, daß die Stoffe vom Littorale des stillen Oceans die ältesten Verzierungsformen zeigen: denn unter streng chronologischem Gesichtspunkt ist die Frage nach dem Alter der peruanischen Weberei doch nur hypothetisch zu beantworten. Große Verwandtschaft mit der ägyptischen Ornamentik zeigt die Stilisirung der textilen Kunst der Assyrer, Phönizier und Israeliten, während die Gewebe, welche das an der großen, einerseits nach Indien, andererseits nach Europa führenden Karawanenstraße gelegene Babylon Jahrtausende lang allen abendländischen Völkern zuführte, mit Ägypten wetteifern. Die babylonische Textilkunst beherrschte den Weltmarkt, sie blühte in Assyrien, Persien, Medien und und dehnte sich nach Arabien und Kleinasien aus.

Gelegentlich der Schilderung des Entwickelungsganges der hellenischen Weberei zeigt sich der Verfasser in den klassisch litterarischen Quellenschriften in einem Grade bewandert, daß seine Belesenheit einem Philologen von Fach alle Ehre machen würde. Die Kunde von der Auffindung altgriechischer Gewebe in Südrußland kam rechtzeitig genug, um vor Abschluß des Werkes benützt werden zu können. In Übereinstimmung mit dem weltgeschichtlichen Zusammenhang, worin an das Griechentum das Römertum sich anschließt, läßt die Darstellung folgerichtig auf die Weberei in Hellas die Textilkunst in Italien folgen, wobei, wie bei dem griechischen, so auch bei dem römischen Gewebe das antike Kostüm eingehend geschildert und sodann auf die epochemachenden Anfänge der gemusterten Weberei durch den Aufzug der Kette hingewiesen wird, wodurch die Einführung des Basse-lisse-Webstuhls bewirkt wurde: eine Technik, die in den ersten Jahrhunderten nach Christus auf dem Boden der minder verheerten Länder Asiens erblühte, aus denen die Römer ihre Reichtümer holten und die darum als die Geburtsstätte der für das Abendland folgewichtigen Weberei anzusehen sind.

Mit sichtlicher Hingebung ist die Weberei und Stickerei der alten Germanen behandelt, wobei der Verfasser zu dem Schluß kommt, daß unsere Kulturanfänge wohl ebensoweit ins graue Altertum zurückreichen wie diejenigen der Griechen und Römer, unter der Einschränkung jedoch, daß die Entwickelung dieser Völker in dem Jahrtausend vor Chr. Geb. in einem Grade zunahm, daß sie die Germanen weit überholte, was jedoch wiederum nicht ausschließt, daß die Germanen nicht nur von den Römern viel empfangen, sondern auch denselben von ihren Erfindungen viel gegeben zu haben scheinen, wie u. a. der Rhetor Philostratus Icones I, 29 hinsichtlich der vielfarbigen Emaillirung als Metallverzierung bezeugt. Für die Gesamtornamentik werden sechs Entwickelungsstadien angenommen, welche den uralten, in einfachen geometrischen Linien sich bewegenden Stil, den römisch-germanischen Stil, den derben Stil der Völkerwanderung, den nordisch-irischen Stil, den Wikinger-Stil im hohen Norden und den romanisch-irischen Stil der Karolingerära umfassen.

In der Schilderung des Handels und der Einwirkung China's und Indiens wird auf die Umwandlungen aufmerksam gemacht, welche der vom fernsten Osten nach Westasien ge-

[illegible]saugende Seidenwurm hervorgebracht hat. Es wird damit gleichzeitig zu einem [illegible] Teil die Frage beantwortet, durch welche [illegible] Ursachen die [illegible] Kunst der [illegible] und Römer im Byzantinerreich in Verfall geriet, [illegible] der Zeit [illegible] das Licht des Himmels goldig widerstrahlt [illegible] die Textilkunst [illegible] fast unglaublichen Weise beeinflußt hat. Wohl kannten sie [illegible] tionen noch nach, aber [illegible] in den orientalischen Provinzen [illegible] und China's immer mehr zur Herrschaft. Und wie bei den Byzantinern, [illegible] den Sassaniden textile Ornamentmotive des klassischen Stiles mit dem orientalischen Stil verschmelzen.

Byzanz selbst wurde mit dem Verfall Roms der Hauptsitz [illegible]. Die beiden Mönche, welche im Jahre 555 [illegible] Seidenraupen und zwei Jahre darauf den zur Erhaltung und Pflege [illegible] Maulbeerbaum holten, begründeten mit Protervus [illegible] Seidenindustrie, die der [illegible] Kronmonopol [illegible]. Da Byzanz [illegible] Handel mit dem nördlichen Europa [illegible] Namen „Byzantea" bezeichnet. Die Zeit der [illegible] die von den Römern gepflegten figürlichen Darstellungen [illegible] zu haben. Bemerkenswert ist jedenfalls, daß nun die menschliche Darstellung selten wird und daß die Mehrzahl der Gewebe [illegible] frühere Epoche der Sassaniden [illegible] zeichnet die kunstliebenden [illegible] diejenigen, durch welche besonders im 10. und 11. Jahrhundert viele byzantinische Gewebe nach Deutschland gelangt sind, wo die Vorliebe für byzantinische Pracht vornehmlich auch durch die Vermählung Otto's III. mit [illegible] Hauptbeispiele werden namhaft gemacht: die Willigis-Casel in Mainz, die Heribert-Casel in Deutz und ein großes Pluviale in der [illegible] zu [illegible], die mit grünlichem Schimmer wie Gold leuchten. Amalfi und Venedig übernahmen die Vermittelung der Byzantea nach dem Westen; von Venedig ging der Handel über den Brenner nach Nürnberg.

Eine gedrängte geschichtliche Übersicht der islamitischen Herrschaft erscheint dem Verfasser notwendig, um den Fabrikanten, Zeichnern ꝛc. den allgemeinen Rahmen für die oft abgerissenen geschichtlichen Daten zu geben, welche die Weberei der Sarazenen betreffen. An diese Übersicht, welche bis zu dem [illegible] Kalifats und dem Beginn der [illegible]manenherrschaft herabgeführt ist, schließt sich [illegible] tion, die zu einer um so höheren Vollkommenheit und Durchgeistigung emporstieg, je mehr die Textilkunst in der Architektur des Islam das Alpha und Omega der dekorativen Kunst war. Die Stelle im Koran: „Die Gerechten und Gottesfürchtigen werden im himmlischen Paradiesgarten als Brüder [illegible] grünen Gewändern von feinster Seide und mit goldenen und silbernen Armgeschmeiden bekleidet sein", hat gewiß in der islamitischen Welt dazu beigetragen, den Wert der Seide als des kostbarsten textilen Materials zu steigern und [illegible] zu schaffen. [illegible] hundert so übertrieben, daß weder Byzanz noch irgend ein anderer Hof damit wetteifern konnte und daß die reichsten Gewänder als Ehrengaben von den Kalifen mit Titeln verliehen wurden. Was Prof. J. Karabacek aus persischen und arabischen Schriften über die Preise der Kalifenkleider und insbesondere in seiner Schrift: „Die persische Nadelmalerei Susandschird" über den berühmten Gebetteppich der Kaaba in Mekka veröffentlicht hat, wird von F. Fischbach rühmend anerkannt und gewürdigt. Mit der Schilderung der sarazenischen Weberei in Sicilien und Spanien, als deren Nachklang die modernen marokkanischen Gewebe zu betrachten sind, die 1867 auf der [illegible] und mit einer Erläuterung des goldgemusterten Siklatstoffes und der Goldfadentechnik bei den Byzantinern und Arabern schließt der Abschnitt über sarazenische Weberei.

Die Geschichte der Gewebe und Stickereien des Mittelalters diesseits der Alpen wird eingeleitet durch die Thatsache, daß die Niederlande schon in früher Zeit den Nachbarstaaten in der Kulturentwickelung vorangestanden und daß die Klöster es waren, welche die Aufgabe übernahmen, der Weberei eine größere Ausdehnung zu geben. Der Cisterzienserorden pflegte die Tuchindustrie durch seine Niederlassungen in Brabant, Flandern, Thüringen und Schlesien. Im Gegensatz zur vorwiegenden Beschaulichkeit anderer klösterlicher Genossenschaften verpflichtete der Benediktinerorden seine Mitglieder, außer der wissenschaftlichen, auch zur gewerblichen Thätigkeit. Der Verfasser hätte an dieser Stelle des an dem gegenwärtigen Ort seines Wirkens, St. Gallen, in der ehemaligen Benediktinerbibliothek aufbewahrten Baurisses der alten Klostergründung vom Jahre 820 gedenken dürfen, welcher auf einem großen Pergamentblatt die ganze klösterliche Anlage und innerhalb des Gebäudekomplexes das gemeinsame Haus der Handwerker, der Weber insbesondere, durch den beigeschriebenen Hexameter kennbar macht: Hic sibi se teneat qui [illegible]. Das Bedürfnis des würdigen Altarschmuckes legte aber auch diesen Klöstern nahe, die Paramente für den Gottesdienst herzustellen und dieselben anderen Kirchen zu liefern, so daß wir mit größter Wahrscheinlichkeit die ersten Anfänge der gemusterten deutschen Seidenweberei in den Benediktinerklöstern des Rheinlandes und der Donau zu suchen haben, besonders nachdem einmal das Geheimnis der Webstuhlvorrichtung mit Anzügen, welche durch Pilger, aus Byzanz nach Westeuropa gebracht worden war. Es folgt nun eine eingehende Beschreibung der liturgischen Gewänder des Mittelalters, welche durch den konservativen Zug der katholischen Kirche besonders in Deutschland in genügender Anzahl vorhanden sind, um fast alle Gattungen der reichsten Gewebe der sasanidischen, byzantinischen, sizilischen und italienischen Weberei studiren zu können. Auch der Ornat der deutschen Kaiser wird im einzelnen geschildert und dabei auf das große Prachtwerk von F. Bock „Die Kleinodien des deutschen Reiches" hingewiesen.

Hieran reiht sich eine Folge von Abschnitten über den Einfluß der Handelsbeziehungen des Mittelalters, über die Schilderung der Gewebe in mittelalterlichen Sagen und Dichtungen, über die Tiersymbolik, das Granatapfelmuster mit der Marienrose, über die nordische Tuchindustrie und die Kleiderpracht der burgundischen Epoche, über Wandteppiche und Gewebemuster auf altitalienischen und altdeutschen Bildern, über die Leinenstickerei und Weberei in [illegible] und über die Entwickelung der Spitzenindustrie. Der Textilindustrie St. Gallens, der Seidenindustrie Lyons sowie der Entwickelung der Seidenweberei in Deutschland und anderen Ländern durch französische und niederländische Auswanderer sind besondere Kapitel gewidmet, wobei der Aufführungen der Textilindustrie in Österreich speziell durch die [illegible] Wirtschaftspolitik der Kaiserin Maria Theresia gedacht wird, die alles aufbot, um tüchtige Kräfte aus dem Reich anzusiedeln. Ein Streiflicht über den hohen Rang, den die österreichische Textilkunst in der Gegenwart einnimmt, veranlaßt den Verfasser zu einem Nachruf an den verstorbenen Ed. v. Haas, dessen vielseitiges Wirken als Förderer der textilen Kunst ihm Bewunderung einflößt. Über die technischen Hilfsmittel giebt eine Schilderung der Technik des Spinnens und Webens der Alten, und für die moderne Textilkunst eine Erläuterung der Erfindungen von [illegible], Kay, Jacquard u. a. Aufschluß. Das schon erwähnte Kapitel über die Poesie der Weberei, mit Proben des königlichen Psalmisten der Bibel anfangend und weitergeführt bis auf die Dichter der neuesten Zeit, unter denen, nächst Goethe, W. Jordan die Poesie der Weberei am meisten verherrlicht hat, bildet einen schwunghaften Epilog der geschichtlichen Darlegung, welche durchweg von orientirenden Hinweisen auf die reichen Anschauungsmittel des großen artistischen Werkes: „Ornamente der Gewebe" begleitet sind.

Über dieses umfangreiche, drei Jahrtausende der Entwickelung der textilen Ornamentik umfassende Prachtwerk, welches nun in 160 Foliotafeln mit einer Gesamtzahl von etwa 1000 Abbildungen als abgeschlossenes Ganzes vorliegt, haben sich zahlreiche Organe der Kunstwissenschaft gleich beim Erscheinen der ersten Lieferungen auf das vorteilhafteste geäußert. Die Zeichnungen sind von größter Genauigkeit und Treue, und in unübertrefflicher Weise, namentlich was die Technik und den Seidenglanz der Stoffe betrifft, von B. Dondorf zu Frankfurt a. M. in brillantem Farbendruck wiedergegeben. W. Lübke brachte über die Publikation schon in

Nr. 190, 1881 der Allgem. Ztg. eine Besprechung, [illegible] hier wörtlich Platz finden mögen, [illegible] ihres Sinnes hinausreichen würde. „Es ist das große Verdienst Friedrich Fischbachs, [illegible] jahrelange unablässige Studien auf diesem [illegible] daß er in dem grundlegenden und bahnbrechenden Werk [illegible] Ornamente der Gewebe veröffentlichen konnte. Wer die großen Mühen [illegible] solcher Studien einigermaßen zu schätzen weiß, muß dem [illegible] geschränkten Dank zollen für die bewunderungswürdige Ausdauer, [illegible] Nicht bloß in den Museen zu Berlin, Wien, Dresden, Nürnberg, München, Stuttgart, sondern auch in den Kirchenschätzen zu Danzig, Halberstadt, [illegible] Privatsammlungen von Krauth und Schnütgen, [illegible] Makart, Becker u. s. w. machte er seine Studien und [illegible] sammen, das hier vorliegt. [illegible] zugeben. . . . Wir kennen in der That kaum [illegible] industrie eine ähnliche fundamentale Bedeutung [illegible] Gebiet der Weberei in seiner historischen Entwicklung [illegible] Praxis unserer Zeit nutzbar gemacht wird."

Auf diesen letzteren Gedanken [illegible] vollen Werkes einen besonderen Nachdruck, [illegible] Friedrich Fischbach ans Licht gezogenen [illegible] Kunstherrlichkeit die Mission erlangt haben, eine wohlthätige Einwirkung auf den modernen Geschmack zu äußern und geradezu [illegible] bilder zu dienen. Was F. Fischbach [illegible] ragender Bedeutung. Und nicht nur in der modernen Weberei und Stickerei äußert sich sein erfolgreiches Wirken, sondern auch in [illegible] viren, wie in stilvollen Thonfliesen, Glastafeln, Spitzenpapieren, insbesondere aber im Tapetendruck, dessen Aufgabe es ja in erster Linie sein soll, die gewebten Stoffe nachzubilden, sei es in imitirender Erinnerung an die erhaltenen Schöpfungen der Vergangenheit, sei es in kunstreichen Neubildungen. Gerade in [illegible] F. Fischbachs Werk: „[illegible] Gewebe" in Wahrheit ein [illegible] einem edlen Zweig der Kunstindustrie nur Gewinn bringen kann.

In der dritten von uns angezeigten Schrift: „Die künstlerische Ausstattung der bürgerlichen Wohnung" hat der [illegible] Winke gegeben, wie zur [illegible] mächtig beigetragen. Wenn wir heute von seiten unserer französischen Nachbarn den Aufschwung der deutschen Kunstindustrie, deren Konkurrenz auch auf textilem Gebiet Frankreich täglich furchtbarer zu werden scheint, [illegible] Männern fragen, die in [illegible] Zweige aufgetreten sind, [illegible] jähriger Thätigkeit an der [illegible] in Hanau [illegible] und ganz zusagenden Wirkungskreis [illegible] funden, wobei [illegible] mit dem Vaterland in dem Sinn der Worte ihres Lehrers zu unterhalten:

[illegible]

Jakob von Falke. Ästhetik des Kunstgewerbes. Stuttgart, W. Spemann. 8° V u. 176 S.

Sollte die Reform des Geschmackes im Kunstgewerbe, welche von den Museen und Kunstgewerbeschulen angebahnt wurde, Wurzel fassen und nicht mit der Vergänglichkeit einer Mode bald wieder verschwinden, so mußte die Freude an künstlerisch bedeutenden Erzeugnissen unserer Industrie im Publikum nicht allein geweckt, sondern auch großgezogen und erhalten werden. Die Freude am Schönen ist aber eine Folge des Verständnisses dafür. Dieses möglichst vielen zu erschließen, bildet die Aufgabe, welcher sich seit zwanzig Jahren kein deutscher Schriftsteller mit so großer Ausdauer, mit so vielem Geschicke und mit solchen Erfolgen unterzogen, wie Jakob von Falke. — Wendete sich derselbe mit seiner „Kunst im Hause“ sowie mit der „Geschichte des modernen Geschmackes“ und einer Reihe anderer Schriften in erster Linie an das Publikum, und erst in zweiter Linie an die Industriellen, so ist umgekehrt das vorliegende Werk vorzugsweise an jene gerichtet, die selbst schaffend in die Entwicklung der Kunstindustrie eingreifen. Dieser Gesichtspunkt war maßgebend für die Verteilung des Stoffes, für die ganze Durchführung des Werkes. Die liebenswürdige, anschauliche und fesselnde Darstellungsweise verließ den Autor aber auch diesmal nicht, und so ist auch seiner neuesten Arbeit der weiteste Leserkreis gesichert.

[illegible] von B. Palissy. 16. Jahrh. [illegible]

Das Buch besteht aus drei Hauptabschnitten. Der erste behandelt den geschichtlichen Gang des Kunsthandwerks und Kunstgeschmacks, der zweite erörtert die allen Zweigen und Schöpfungen der Kunstindustrie gemeinsamen Prinzipien, der dritte bespricht die einzelnen Zweige nach ihrem Material, ihren ästhetischen Bedingungen und Zielen mit Berücksichtigung dessen, was in jedem Zweige Bedeutendes nach Zeit und Herkunft geschaffen wurde, sowie mit Berücksichtigung der Technik. — Es entspricht dem Charakter des Buches, daß der erste Abschnitt, der historische Teil, nur in den allgemeinsten Umrissen die Antike, das Mittelalter, die Zeit der Renaissance und der folgenden Kunstepochen bis auf unsere Tage schildert. Der zweite Abschnitt umfaßt elf Kapitel und behandelt in denselben die Gesetze der Grundformen, die Bedingungen des Materiales, das Ornament und dessen verschiedene Arten, die Wahl der Farben, Größenverhältnisse und endlich Stil und Stilisirung. Bemerkenswert ist in allen diesen Ausführungen das außerordentliche Maßhalten nach jeder Richtung, und auch im Tadel der ruhige Ton, der nie in gereizte Polemik übergeht. Nicht ein bestimmter Stil ist es, welchen der Autor empfiehlt, alles, worin wahrhaft künstlerisches Empfinden sich ausspricht, kommt zu seinem Rechte, nur die künstlerische Unvernunft, die Verkehrtheit an den Dingen wird getadelt, und zwar nicht allein an Beispielen der Gegenwart, sondern auch an solchen der Vergangenheit, wie an gewissen Dekorationsweisen der Römer, an einzelnen Majoliken der italienischen Renaissance u. s. w. Überall läßt der Verf. dem Künstler oder Kunsthandwerker die größte Freiheit, aber eine Freiheit innerhalb der Gesetze der Logik, ohne welche es keine wahre Schönheit giebt. —

Treffend sind die Bemerkungen, mit welchen Falk den Naturalismus in der Kunstgewerbe [illegible]. Durch den modernen Naturalismus ist [illegible] Kunst der Ornamentik und Formenbildung erschüttert, [illegible] und [illegible], [illegible] durch denselben [illegible]. Die Richtung, welche [illegible] scheint, [illegible] Wirklichkeit [illegible], [illegible] Wert der Farbe, nicht [illegible], noch [illegible] der Anordnung [illegible]. — [illegible] einen anderen Ausspruch in diesem Abschnitte möchten wir [illegible] Zeite der Künstler und Kunstindustriellen, namentlich in Deutschland, [illegible]. Falk [illegible]: „Wie die Form allein, so vermag unter Umständen [illegible] Kunstindustrie [illegible] zu gestalten. [illegible] Der kunstindustrielle Gegenstand, [illegible] kunstvoll auch immer er [illegible], ist doch nicht für sich [illegible], sondern [illegible] seiner Umgebung zusammen in einer Gesamtdekoration. Er kann [illegible] seinen Zweck erfüllen, wenn die einfache Farbe, welche seinem Material angehört, wie z. B. bei Bronzen [illegible], oder die Farbe, welche ihm künstlich gegeben ist, den rechten Ton für die Umgebung trifft. Es bedarf alsdann nicht der ornamentalen oder gegenständlichen Verzierung.“ — Es ist gegenwärtig einer der größten Fehler der deutschen Kunstindustrie, daß sie in Form und Farbe nicht Maß zu halten versteht, ihre Schöpfungen viel zu reich und unbescheiden gestaltet, daher sich dieselben selten harmonisch in ihre Umgebung fügen, sondern in sich selber schon alle denkbaren Effekte vereinigen.

Im dritten, dem weitaus umfangreichsten, Abschnitte des Buches nimmt der Verf. die verschiedenen Kunstgewerbe einzeln vor und weist an der Hand ihrer geschichtlichen Entwickelung auf alle Variationen hin, die auf dem betreffenden Gebiete im Lauf der Zeiten zu [illegible] ragender Bedeutung kamen. Indem der Verf. die einzelnen Erscheinungen näher ins Auge faßt, lehrt er die Kunst der Betrachtung, [illegible] das Schöne und Unschöne, das [illegible] werte und Verwerfliche an all den vielen Erzeugnissen der Kunstindustrie der Vorzeit erkennen. Die wesentlich praktische Aufgabe des Buches [illegible]. Die historischen Ausführungen gehen just so weit, als es nötig ist, [illegible] und den allgemeinen Zusammenhang herzustellen, niemals greifen sie über auf das Gebiet der Forschung, was den Zweck und das [illegible] des Buches [illegible]. [illegible] der größte Nachdruck auf die jedem Gebiete der Kunstindustrie eigentümlichen und zwar mehr oder weniger ausschließlich eigentümlichen, weil durch [illegible] gelegt. Solche Vorzüge sind bei der Terrakotta die plastische Bildsamkeit, sie hat also in erster Linie durch die Form zu wirken, erst in zweiter Linie kommt die Farbe in Betracht. Bei der Fayence hingegen wiegt die malerische Erscheinung [illegible]. Modellirung und Relief sind dagegen von [illegible]. [illegible] namentlich durch seine Durchsichtigkeit vor allen anderen Materialien aus, man hat daher vor

allem diese Eigenschaft künstlerisch zu verwerten. Bei den Metallen weisen Guß und Schmiedearbeit auf ganz verschiedene Wege in künstlerischer Beziehung, und wenn oft sich bei den Edelmetallen beide Arten der Technik vereinigen, wird in den meisten Fällen doch die eine oder die andere Technik über den künstlerischen Charakter des Gegenstandes zu entscheiden haben. Wichtig ist das, was der Autor über die Ciselirung des Bronzegefäßes sagt, die nach seiner Überzeugung nirgends fehlen darf, wo es sich um Herstellung einer künstlerisch vollendeten Arbeit handelt. Das Wesen der Bronze, ihr Vorzug und ihre Bedeutung stehen in untrennbarem Zusammenhang mit der glatten, ciselirten Oberfläche. Sehr ausführlich, und mit Recht, denn es beschäftigt sich mit dem edelsten Material, ist das Kapitel über Gold- und Silberarbeiten behandelt. Es legt die ästhetischen Gesetze für Geräte und Gefäße bei Tisch und Toilette, wobei die verschiedenen Formen und Dekorationsarten durchgenommen werden, und findet seine Fortsetzung in dem Kapitel über den Schmuck, das die Ringe, Ketten, Nadeln, den Anhängeschmuck und Besatzschmuck bespricht. Es ist dies vielleicht das anmutigste und am liebevollsten geschriebene Kapitel des ganzen Buches. Anschließend wird das Email in seiner vielfachen Verwendung sowohl als ergänzende Technik der Metallarbeiten, als auch als selbständiger Kunstzweig betrachtet. Es folgt sodann das inhaltsreiche und wichtige Kapitel über Möbel. Bei den Möbeln des romanischen Stiles, sagt der Autor, sei das architektonische Element wenig zur Geltung gekommen, rationeller und logischer in bezug auf ausdrucksvolle Konstruktion sei namentlich die Gothik vorgegangen, am entschiedensten habe aber die Renaissance die Gesetze der Architektur bei den Möbeln zur Anwendung gebracht. Was gegenwärtig gearbeitet werde, und sich Renaissance nenne, ermangle in den meisten Fällen einer vernünftigen Bescheidenheit, die Profilirung sei zu reich und kräftig, das Ornament zu üppig. Eine einfache gesunde Natürlichkeit, das ist es, was man anstreben müsse. — Das 11. Kap. behandelt das Mosaik in seinen verschiedenen Arten, und weist auf die mannigfachen Fehler hin, die heutzutage namentlich in Italien in dieser Technik begangen werden. Es folgt sodann die Besprechung der Leder- und Buchbinderarbeiten, wobei im allgemeinen der gute Erfolg der kunstindustriellen Bestrebungen in neuester Zeit konstatirt wird. — Von den ästhetischen Momenten, als da sind: der Stoff, die Falte und die Verzierung, ausgehend, werden im nächsten Kapitel die Gewebe besprochen, der verschiedene Stil, welcher denselben zukommt, charakterisirt, und in großen Zügen die Entwicklungsphasen der Weberei in künstlerischer Beziehung bis auf unsere Tage geschildert. Daran schließen sich die Ausführungen über Stickerei, Posamenterie und Spitzen, womit die Hauptgruppen des Kunstgewerbes erledigt sind.

Eine große Anzahl von Abbildungen, von welchen wir einige Proben beigegeben haben, die meisten nach Originalen im Österreichischen Museum in Wien, erläutern den Text in willkommener Weise, und so wird ohne Zweifel dieses Buch, das mit vollem Rechte auch „Die Logik im Kunstgewerbe" heißen könnte, indem es klare Ziele, vernünftiges Denken und konsequente Durchführung der künstlerischen Aufgabe auf dem Gebiete des Kunstgewerbes fordert, gewiß seinen Zweck erreichen: ein willkommener Führer und Ratgeber zu sein in Haus, Schule und Werkstatt.

J. Folnesics.

[illegible]

Ungedruckte Briefe Winckelmanns.

Mitgeteilt von Ludwig Geiger.

Ein glücklicher Zufall hat mich in dem Bertuch-Froriepschen Archiv in Weimar, dessen Benutzung mir im Herbst 1880 von den Besitzern freundlichst gestattet wurde, einige Briefe Winckelmanns finden lassen, von denen ich annehmen darf, daß sie ungedruckt sind. Sie sind an den Kommerzienrat Walther gerichtet und stammen aus den Jahren 1759 bis 1767. Auf welche Weise sie in den Besitz des thätigen Weimarer Schriftstellers und Buchhändlers Bertuch gelangt sind, ist nicht nachzuweisen. Da er aber mit aller Welt in Verbindung stand, einen feinen Spürsinn für litterarische Seltenheiten und Kostbarkeiten besaß, übrigens auch außer den zahlreichen an ihn gerichteten Briefschaften, die er sorgfältig aufbewahrte, eine Sammlung von Handschriften [illegible] Männer anlegte, die [illegible] standen, so ist es nicht wunderbar, daß diese Briefe in das an Merkwürdigkeiten reiche Bertuchsche Archiv ihren Weg gefunden haben. Dazu kommt, daß Walther [illegible] und dessen Söhne und Enkel, die das Geschäft fortsetzten, mit dem Weimarer [illegible] wohl noch in Verbindung gestanden haben können, dazu kommt ferner, daß in Weimar seit Goethes Schrift über Winckelmann (1805) das Interesse für den Meister sehr lebhaft erwacht war.

Walther, an welchen die nachfolgenden Briefe gerichtet sind, Kommerzienrat in Dresden, war Winckelmanns langjähriger Verleger, selbst ein gebildeter und unterrichteter Mann (gest. 29. Jan. 1778). Eine Anzahl der an ihn gerichteten Briefe, 11 aus den Jahren 1756–1766 hat Daßdorf, Winckelmanns Briefe an seine Freunde, II. Dresden 1780, S. 299–332 abdrucken lassen.

Man wird auf die folgenden Briefe [illegible] anwenden können, was Stark über Winckelmanns gesammten Briefe [illegible] daß sie „eine unausschöpfliche Fundgrube zur Erkenntnis seines Geistes wie seiner Zeit“ [illegible], aber man wird sie vielleicht willkommen heißen, weil sie manche Personalnotizen enthalten, das Verhältnis zu einem begabten und thätigen Mann beleuchten und in neuen Beispielen die große Sorgfalt bekunden, welche Winckelmann auf die Ausarbeitung und Ausstattung seiner Werke zu legen gewohnt war.

I.

Florenz 20. Jan. 1759.

[illegible] Herr Commerzienrat!

Ich habe den 1. [illegible] es war ein Brief des Herrn von Stosch [illegible] mit einigen Exemplaren welche er verlanget, [illegible]

Es war ein [illegible] über diese Arbeit in [illegible] begangen habe, dessen Verbesserung [illegible] Steine [illegible] welches ich den Herrn von Hagedorn bitte [illegible]

Über acht Tage hoffe ich den zweiten [illegible] zu können, aber meine Zeichnungen [illegible] noch nicht von Rom. Ich bitte den [illegible] und meine Empfehlung dem Herrn von Hagedorn zu machen, der ich mit aller [illegible] bin

Eurer Hochedelgeboren

gehorsamster Diener

Joh. Winckelmann.[1]

1) Auf der Rückseite des Blattes ein Brief von Stosch an denselben.

Über Hagedorn und Stosch biographische Notizen beizubringen, ist nicht nötig. Das Werk über Stoschs geschnittene Steine war Walther schon in dem Briefe vom 26. Sept. 1758, Daßdorf S. 307, angekündigt.

Die lange Pause zwischen unserm ersten und zweiten Briefe bedeutet nicht etwa eine Pause in Windelmanns Briefwechsel mit Walther. Bei Daßdorf finden sich vielmehr zwei andere Schreiben, vom 8. Dez. 1759 und 22. Mai 1760, die für den Verkehr beider Männer charakteristisch sind. In ihnen wird u. a. berichtet, daß und warum das Werk über Stoschs Sammlungen nicht bei Walther, sondern in Florenz gedruckt werden mußte. Berichte über Windelmanns persönliche Zustände wechseln ab mit Ausdrücken eines lebhaften, begeisterten Patriotismus. Der Schreiber erbittet Urteile über seine Schriften, die dem Adressaten etwa zugegangen, freut sich über die Anerkennung, die einzelne seiner Arbeiten in Sachsen gefunden. Er handelt auch über seine „Geschichte der Kunst", von der in den gleich folgenden Briefen auch einigemale die Rede ist. Er möchte, daß sein alter Freund Franke das Register mache, und bemerkt: „Mit meiner Geschichte der Kunst siehet es noch weitläufig aus. Ich habe eine strenge Ordnung gewählt, welche, soviel als möglich, systematisch in einem Lehrbuche und in der ersten Schrift dieser Art seyn muß. Da auch die Kenntnisse bey einem Menschen, welcher auf einen Punkt allein sein Denken, Suchen und Lesen gerichtet hat, in einem Jahre ungemein wachsen, so ist leicht zu erachten, daß ich sehr viel Änderungen vornehmen müssen."

Zwei Jahre später freut er sich über die Ankunft der ersten Hefte des Manuskripts.

II.

Rom 1. May 1762.

Hochedelgeborener, hochzuehrender Herr Commerzienrath!

Gott sei gedankt, daß endlich die ersten Hefte angekommen sind und ich außer Sorge bin. Ich hoffe, daß die zween nachfolgenden itzo auch eingetroffen seyn. Diese Nachricht hat die Absendung der folgenden Hefte zurückgehalten. Künftigen Posttag gehen zween andere ab. Ich hatte schon Se. königliche Hoheit ersuchen lassen, mir zu erlauben, diese Schriften unmittelbar an Hochstdenselben abgehen zu lassen, und dieses sonderlich der Kupfer willen, worauf ich Antwort erwarte. Die Kupfer werden vor Ausgang des Sommers alle fertig sein und zwanzig an der Zahl und vielleicht dreißig. Ich wäre schon weiter in dieser Arbeit, wenn ich mich mehr als eines einzigen Zeichners bedienen könnte, welcher allein den Stil der alten Künstler versteht, und dieser ist überhaupt und theuer. Ich nehme itzo, wenn es die gegenwärtige jämmerliche Umstände erlauben, Ihr gütiges an mich geschehenes Anbieten an, mir zur Bestreitung dieser Kosten einen Vorschuß zu thun, wozu ich 30 Zechini nöthig habe. Wollen Sie sich zu Klarmachung derselben Hrn. Bianconi bedienen, wird derselbe den Weg wissen. Ich hätte keinen Heller vor gänzlicher Endigung des Druckes verlangt, wenn ich nicht schändlicher Weise um meinen verdienten Lohn der großen Arbeit an Beschreibung der Stoßischen[1]) Steine wäre betrogen worden und das Wenige, was mir aus dem Verlage der Schrift über die Baukunst übrig blieb, kommt auch nicht an. Eben dieses mein Unvermögen hemmt den Lauf der Arbeit an der andern Schrift, in welscher Sprache: „Erklärung schwerer Punkte in der Nythologie und in den Alterthümern", wozu ich an 50 Kupfer nöthig habe. Dieses lasse ich in Rom drucken. Die Kupfer in unserm, sowohl als diesem Werke sind noch niemals erschienene Denkmale des Alterthums, zu welchen nicht leicht Jemand außer mir kommen kann. Es können Dieselben also, wenn ich zu den Kupfern Hülfe bekomme, in Gottes Namen Hand an den Druck legen lassen, welcher, wie ich in meinem letzten Schreiben[2]) gemeldet, über 100 Bogen stark sein wird. Es ist Alles fertig und der Druck wird nicht aufgehalten werden. Suchen Sie wegen der Kupfer das allergrößte Format in Quart; denn einige derselben sind breit, doch sind auch zwei ganze Blätter darunter.

Das Anfangskupfer des ersten und des zweiten Capitels haben beigesetzte Breite ab und die gehörige Länge. Das Schlußkupfer des zweiten Capitels hat die Höhe der Linie cd, das Schlußkupfer des zweiten Capitels die Höhe der Linie ef; in den folgenden Capiteln kommen zu Anfang und zu Ende eines jeden Abschnitts derselben besondere Kupfer; das dritte Capitel wird das reicheste. In der Correctur muß eine jede Zahl in den allegatis genau gegen das Ms. gehalten werden, denn ich habe dieselben genauer als von irgend Jemand vor mir geschehen angegeben und diese Richtigkeit muß einen großen Werth der Schrift geben. Eine jede dieser Citationen ist besonders abzusetzen und dabei NB zu beobachten, daß wo Allegata zu Einschiebseln am Rande mit einem Creuzgen gesetzet sind, dieselben unter den anderen unter dem Texte in ihrer Ordnung mit der Zahl gesetzet werden; dadurch werden also die Zahlen der allegatorum im Druck mehr als in dem Geschriebenen anwachsen.

1) Richtiger: Stoschischen.

2) Der hier angedeutete Brief ist verloren. Unter den erhaltenen ist der unserm Brief unmittelbar vorgehende der vom 22. Mai 1760.

3) Am Rande sind die angegebenen Linien ab, cd, ef gezeichnet.

Ferner ist zu bemerken, daß einige wenige [illegible], welche ich mit einem Bleistift am Rande angemerkt habe.

Ich habe nicht umhin können, den Inhalt an den Rand [illegible] halts machet zusammengenommen einen Bogen aus, welcher [illegible] auch der Inhalt am Rande mit kleineren Lettern gedruckt werden.

Sparen Sie keine [illegible], daß [illegible], welches [illegible] es erfordert, [illegible] Ihnen einen großen [illegible] reich, ja in Petersburg und in [illegible], und ich werde [illegible]

Die Briefkosten werde Ihnen [illegible] einschicke, mich dieser [illegible]

Ew. [illegible]

[illegible]

Winckelmann.

III.

[illegible], den 2[illegible] Juni 17[illegible]2.

[illegible]

Die Briefkosten, welche ich Ihnen [illegible] und [illegible] Ihnen hoffentlich nicht verdrießlich [illegible] Werkgen, welches wenig über ein halbes Alphabet betragen wird. Es ist eine Materie, welche natürlicherweise einen guten und schnellen Abgang haben wird und kann mit zu den Kosten unseres größeren Werkes beförderlich sein und [illegible] es in der [illegible] schicken. Sie können [illegible] Der Druck wird in Quart: denn auf dieses Format sind die Zeichnungen eingerichtet und mit eben den Lettern, wie der Probebogen der [illegible] ich hoffen, verbinden, wenn an dem Drucke Nichts gespart wird.

Die größere Zeichnung [illegible] das Brustbild kommt zum [illegible] erfolgen. Das erste ist also die [illegible] zeichnen und zwar, wenn er sich getrauet, muß das größere nach eben der Seite und nicht umgekehrt zu stehen kommen. Glaubt er aber gewisser zu gehen, so zeichne er unmittelbar auf seine Platte und ziehe die Umrisse auf demselben nach: es sind diese, wie Alles was ich von Zeichnungen werde bekannt machen, noch nicht herausgegebene und auserlesene Stücke. Unter den Kupfern ist meine eigene Unterschrift zu stechen.

Mein [illegible] kann man doch bei [illegible] nicht [illegible]

Sobald die Schrift abgedruckt sey, überschicken Sie soviel Exemplare Sie glauben, an Chev. Grafen von Bruhl, welcher [illegible] diesem meinem Einfalle.

Ich empfehle Ihnen die Correktur an. [illegible] Augen, [illegible] Augen keine Seite ohne Fehler [illegible] können.

Ich bin mit aller Hochachtung

[illegible]

gehorsamster Diener

Winckelmann.

Herrn Franken [illegible]

NB. Ich will aus meinem [illegible] schehen, nicht ausgelassen haben. So schrieb sich mein Vater, und ich will als der letzte meines Stammes keine Neuerung machen.

Ps. Den 17. dieses habe ich den ganzen Rest des Ms. über Mayland nach Wien abgehen lassen. Sie werden hoffentlich [illegible] von hier ab auf dem mir angezeigten Wege. Solten in dasigen Auktionen vorkommen folgende Bücher, bitte ich dieselben quovis pretio für mich zu erstehen und mir anzurechnen: Aristotelis opera graece (ohne der Übersetzung [illegible]

Hug. Grotii [illegible]

Noch eine Commission, [illegible] gessen! Es kostet Nichts als einen Brief nach Halberstadt, wo man bittet sich zu erkunden bei dem Bilderhandler Herrn [illegible] Magdeburgischen Herr Peter [illegible] und was er für eine Stelle bekleidet, ingleichen ob er verheirathet ist. Man muß aber nicht melden, daß die Anfrage von mir kommt. Es ist mir sehr viel an einer richtigen und umständlichen Nachricht gelegen. Ich bitte Sie inständigst hierum.

Über Lambrecht vgl. noch besonders Justi I, S. 129 ff. L. wurde Kriegsrat bei der neumärkischen Kammer zu Küstrin und starb in dieser Stellung 1791. In dem Briefe an Kriegsrat Marpurg (Daßdorf II, 158 ff.) erzählt Winckelmann von seinem verloren gegangenen Briefe an Moses Mendelssohn und fährt dann fort: „Ich ersuchte denselben unter andern eine Nachricht zu geben von meinem Freunde Herrn Peter Friedr. Wilh. Lambrecht, der ehedem mein bester Freund und bey welchem die Entfernung mich scheint in gänzliche Vergessenheit gebracht zu haben. Ich wünschte nur ein paar Zeilen von demselben zu sehen, als ein Zeichen des Lebens und meines Andenkens bey ihm und ihm mit Versicherungen von wahrer Liebe und Ergebenheit zu antworten. Ich habe weiter nichts erfahren als daß er in Berlin und Heyrath sey." — Die in dem vorstehenden Briefe gemeinte Schrift, durch welche Graf Brühl überrascht werden soll, ist die „Von den herculanischen Entdeckungen" Dresden 1762, die einer mit dem Genannten unternommenen Reise ihre Entstehung verdankt.

IV.

Rom 10. Juli 1762.

Hochedelgeborner, hochzuehrender Herr Commerzienrath!

Ich hoffe, daß mein Schreiben vom vorigen Posttage[1] eingelaufen ist, in welchem ich Ihnen den Empfang der 30 Zecchini gemeldet und den Druck des Werks fortgehen zu lassen beschlossen habe. Den 3 dieses habe ich die Probebogen richtig erhalten und bin vollkommen wohl zufrieden sowohl mit dem Papier als mit dem Drucke, welches alles Beides nicht schöner sein kann, so daß ich hoffe, es werde unser Werk eins der prächtigsten werden, die irgend in deutscher Sprache erschienen sind. Es wäre mir lieber, wenn die Rand-Summarien nicht dürften hineingerückt werden, weil sonst im Texte selbst ein Winkel müßte gemacht werden: es wäre besser, es so zu lassen, wie es gesetzt ist. Ich habe nichts zu erinnern als über drei Druckfehler auf der 4. Seite. Der erste in der dritten Reihe: viereckigten und nicht viereckichten. Der zweite ist wider die Grammatik, in der 13. Reihe: dem Zeichen und nicht den Zeichen. Der dritte ist der größte in den allegatis. ad Nro 9 Epigr. ad., welches heißen muß ap. anstatt apud. Dieses giebt den Worten, zu welchen es gehört, einen ganz anderen Verstand und machte mich selbst irre. Denn wenn es stünde, wie es gedruckt ist, könnte ich nicht sagen: „Auch noch in den besten Zeiten der Griechen". Dieses sind Dinge, die man in Leipzig so gut und zum Theil noch besser wissen muß als in Rom und als Jemand, der wenig deutsch zu sprechen Gelegenheit hat und suchet. Diese, des Correctors, soll ich es nennen, Nachlässigkeit oder Unwissenheit, machet mich in der That bange, sonderlich wenn man wird an Dinge kommen, welche noch weniger bekannt sind. Warum kann man denn in Holland ohne Fehler drucken?

Über acht Tage hoffe ich den ganzen Rest des Ms. den gewöhnlichen Weg abgehen zu lassen, aber versiegelt und zwar mit dem Siegel des Hrn. Cardinals, welches drei Berge und ein Stern ist. Sie werden also vor der Eröffnung Acht zu geben haben, ob das Packet eröffnet gewesen. Ich habe, weil die Antwort von Augsburg lange verzögert, eine Zeichnung nach Florenz geschickt und Sie können sich gewisse Rechnung machen, alle Kupfer zum ersten Theile gegen Michaelis zu haben.

Haben Sie die Gewogenheit und lassen Sie im sechsten Hefte, wo ich von der noch übrigen Malerei der Alten rede, eine Stelle aufsuchen und wegstreichen. Es betrifft eine Stelle von drei oder vier halben Figuren, welche der itzige Bischof von Passau, Gen. von Thun besessen oder besitzet. Da dessen Antwort an mich so beschaffen ist, daß ich nicht wissen kann, ob er dieses Stück noch habe, so ist es besser diese Nachricht wegzulassen und NB. auch das allegatum aus dem Ficoroni. Ich bin mit aller Hochachtung

Ew. Hochedelgeboren

gehorsamster Diener

Winckelmann.

An meinen theuren Franken mündlich oder schriftlich Gruß und Kuß.

V.

Castel Gandolfo den 14 Aug. 1762.

Ich überschicke Ew. Hochedelgeboren in diesem vierten[2] Schreiben den Rest dieser Schrift. Die vier ersten Halbbogen gingen aus Rom ab, die vier folgenden vor acht Tagen, so wie diese vier, und ein Blatt aus Castello, wo ich itzo stehe. Ich bitte mir ein paar Zeilen Nachricht aus, ob Alles richtig eingelaufen ist.

Sorgen Sie, daß Alles was am Rande mit Bleistift angezeiget worden, in Holz geschnitten werde, ersparen Sie nichts am Stiche der Kupfer, nehmen Sie gutes und nb. Schreibpapier, wie das zur Geschichte der Kunst ist und erinnern Sie den Corrector, daß er mir die nomina propria nicht nach Leipziger Art ändert und anstatt Horatius, Homerus u. s. w., wie ich schreibe, nach heutiger französischer Mode setzen wolle: Horaz, Homer; dieses ist für mich eine nöthige Erinnerung.

1) Dieser Brief — jedenfalls aus den ersten Tagen des Juli — ist nicht erhalten.

2) Unsere Nrn. III, IV sind das 1. und 3., das 2. das in Nr. IV, A. 1 angedeutete Schreiben.

[illegible]

[illegible] ich mir [illegible]

[illegible] Arnauld. [illegible] Karderbach, [illegible]

[illegible] Sr. Maj. unserm [illegible]

[illegible] ohne Anstand [illegible] wurden Sie mich [illegible]

Für mich bitte ich [illegible] Exemplaren [illegible]

Ich glaube Alles [illegible] Freundschaft.

[illegible]

gehorsamster Diener

[illegible]

Ich erinnere Sie an [illegible] Gruß an Herrn Franken.

Zwischen diesem und dem [illegible] ausgefüllt durch sechs Briefe [illegible], welche [illegible] vollständige Korrespondenz Winckelmanns [illegible] (16. Okt. 1763) schlägt er vor, seinen Freund [illegible] meldet, daß er im nächsten Sommer [illegible] auszuarbeiten gedenke, hofft bei dem [illegible] zu werden und bestellt noch einige Bücher. In dem zweiten (22. [illegible] 1764) [illegible] Manuskript „Von der Allegorie", [illegible] und tadelt Walther, daß dieser nicht rechtzeitig [illegible] „Geschichte der Kunst" [illegible] Schriften in Paris [illegible]. In dem dritten (4. Jan. 1766) [illegible] Entschluß, eine zweite Übersetzung in Deutschland zu [illegible] zu schicken, beklagt sich über die [illegible] die ihm kostbare Zeit rauben. In dem vierten (18. Jan. 1766) [illegible] verbesserten, Nachdruck der französischen Übersetzung [illegible] „Anmerkungen über die Geschichte der Kunst" [illegible] Winckelmann sämtlichen Schriften an die [illegible] über eine in Holland erschienene französische Übersetzung der „Geschichte der Kunst" [illegible] „die Allegorie", [illegible] und Mitteilungen über die Arbeit an den „Anmerkungen" machen den Inhalt des [illegible] Briefes, **vom 1. März 1766, aus. In dem sechsten und letzten Briefe (16. Aug. 1766) spricht er von** seinem Plane einer Reise nach Deutschland, [illegible] schweig in Rom herumzuführen, [illegible] „Geschichte der Kunst" und schreibt [illegible] wiederholt zu werden: „Das mir [illegible] habe ich richtig erhalten, und ich ziehe meine Meinung von demselben zurück, [illegible] da ich von diesem gelehrten Mann vorher nichts gesehen hatte, und [illegible] Deutschland durch etwas bekannt gewesen, konnte ich [illegible], weil mein Gehirn mit alten Fränkischen [illegible] angefüllt war. — Es wird, wo ich kann, [illegible]".

1) Zu beiden vgl. oben Nr. III, Nachschrift.

VI.

Rom, den 8. April 1767

Hochedelgeborener, hochzuverehrender Herr Commerzienrath.

Ich sage ergebensten Dank für die übermachte Auszahlung der 66 Zecchinen, welche ich heute, ohnerachtet der Wechsler noch keine Anweisung aus Dresden erhalten, erhoben habe. Gott gebe Euer Hochedelgeboren und mir Leben und Gesundheit, noch mehr Schriften gemeinschaftlich ans Licht zu stellen; wenigstens habe denenselben eine andere Arbeit ersehen, worüber und über viele andere Dinge ich hoffe das Vergnügen zu haben, mündlich auf der nächsten Ostermesse zu sprechen. Ich bin einige Zeit zu Porto d'Anzio am Meere gewesen, um mich von meiner bisherigen schweren Arbeit, die mir gefährlichen Schwindel verursachte, zu erholen und gedenke nach Ostern auch einige Tage Geschäfte halber nach Neapel zu gehn. Ich melde nichts von meinem großen Werke in 2 Bänden in Fol., welches aus 227 Kupfern besteht und die künftige Woche ausgegeben wird, denn der Preis von 8 Zecchini möchte für Wenige sein. Unterdessen — da ich dieses Werk aus eigenen Mitteln und ohne subscription gehoben habe, gehe um so beherzter an den dritten Band, zu welchem bereits die Materialien gesammelt sind.

Ich habe bisher von dem berüchtigten Betrüger Casanova, Zeichner in Dresden, nichts melden wollen; da aber derselbe in sein Verderben hineinrennt und mich nöthiget, den Hof, meiner Ehre zum Beistand wider ihn durch hohe Vermittlung eintreten zu lassen, melde ich Ew. Hochedelgeboren nur zur Warnung, daß derselbe durch ein öffentlich gedrucktes und an den Plätzen der Stadt angeschlagenes Decret in 10 Jahren Galeerenstrafe verdammt worden und dieses nur allein wegen eines falschen Wechsel-Briefes von 3800 Scudi, welchen er geschmiedet. Seine übrigen Diebereien sind nicht gerüget worden; der Strang aber würde demselben gewiß sein, wenn er sich hier betreten ließe.

Unserer theurer Geh. Sekr. Francke, welchen ich herzlich zu grüßen bitte, wird nicht glauben, daß durch ein langes Stillschweigen auf meiner Seite die Freundschaft erkaltet sei, so wie ich es auch nicht von seiner Seite argwöhne. Man müßte gegenwärtig sein, um mich zu entschuldigen.

In sehnlicher Erwartung der längst gewünschten Zeit, in welcher ich mein Vaterland, meine Freunde und sonderlich Ew. Hochedelgeboren zu sehen hoffe, ersterbe ich mit unveränderter Hochachtung und Freundschaft

Ew. Hochedelgeboren

gehorsamst ergebenster Diener

Winckelmann.

Zu Neapel wird in weniger Zeit ein prächtiges und theures Werk in 4 Bänden Fol. zum Vorschein kommen, dessen Titel ist

Antiquités Etrusques Grecques et Romaines tirées du cabinet de M. Hamilton envoyé extraord. de sa Maj. Britannique en cour de Naples.

Es besteht dieses Werk blos aus alten gemalten Gefäßen, welche mit ihren wahren Farben abgedruckt sind. Ich habe die ersten Proben bereits von diesen Kupfern.

Die erwähnte Schrift sind die „Anmerkungen über die Geschichte der Kunst", Dresden 1767. — Der „Betrüger" Casanova ist der Maler Johann C. 1728—1795, der von 1764 bis zu seinem Tode in Dresden lebte, früher mit Winckelmann in gutem Einvernehmen, mit ihm und für ihn an der „Geschichte der Kunst des Altertums" thätig, seit Ende 1763 aber mit ihm zerfallen war: vgl. Allg. d. Biogr. III, 39. In der Vorrede zur „Geschichte der Kunst" (Juli 1763) hatte es noch von ihm geheißen: „Es besteht daselbe aus 200 und mehr Kupfern, welche von dem größten Zeichner in Rom, Herrn Johann Casanova, Sr. königl. Maj. in Polen pensionirten Maler, ausgeführet sind, so daß kein Werk der Alterthümer Zeichnungen aufzuweisen hat, welche mit soviel Richtigkeit, Geschmack und Kenntniß des Alterthums sich anpreisen können." — An Francke, einen der intimsten deutschen Freunde Winckelmanns, sind zwei Briefe vom 4. Nov. 1766 und 9. Sept. 1767 erhalten und bei Daßdorf I, S. 130 ff. gedruckt. — Das große Werk Winckelmanns, dessen er in unserem Schreiben kurz gedenkt, sind die Monumenti antichi inediti. Rom 1767, 2 Bände.

Die Kanarisgruppe von B. Civiletti in Palermo.

Die Villa Giulia in [illegible], sie
steht auch bei den Einheimischen in [illegible]. [illegible] den wohl
gepflegten Garten der Flora, [illegible] Villa Giulia [illegible] genannt wird, von dem Meeres-
strande, mächtige Baumgruppen [illegible] und Ab-
wechselung, planvoll geführte Wege [illegible], als er in Wirklichkeit
ist. Die Flora hat, seit Goethe [illegible] den Eindruck von ihr empfangen hatte, als befände
er sich auf der „Insel der [illegible]", nichts von ihrer Anziehungskraft verloren. Sie
ist den Palermitanern unentbehrlich [illegible]. Wie viele der letzteren er-
innern sich nicht mit Wonne der [illegible], [illegible] an einem Dezember-
tage zubrachten, inmitten einer [illegible], von der warmen Sonne beschienen,
während sie in der Hand einen Brief hielten, [illegible] und den [illegible] Himmel
in der nordischen Heimat bitter klagte. Wie alle in dem sog. klassischen, architektonischen Stile
angelegte Gärten, verlangt auch die Flora [illegible]. An demselben hatten
es auch die Palermitaner nicht [illegible]. Es [illegible] von Statuen und Büsten. Nur
erwarte niemand künstlerischen Genuß von ihnen. Der alte Ignazio Marabitti reizt mit
seinen angeblichen Charakterfiguren [illegible], Tugenden und Laster
dar, eine Minute lang [illegible], und [illegible]
seine [illegible], der „Genius von Palermo" [illegible], gehört zu den [illegible]
Werken des [illegible]. [illegible] geworden, indem
an dem einen Ende des Gartens, aber dem Haupteingange gegenüber, also schon von weitem
sichtbar, Civiletti's Kanarisgruppe aufgestellt wurde. Benedetto Civiletti, von Geburt ein
Palermitaner, noch ziemlich jung [illegible], machte sich zuerst in der italienischen Ausstellung
in Neapel 1877 weiteren Kreisen bekannt. Er war [illegible] drei größere Werke: die
Statue Cäsars, welcher gleichsam im Selbstgespräche seine großen Unternehmungen plant, jene
des jungen Dante und endlich durch die Kanarisgruppe vertreten. Dem Künstler schwebte
offenbar die Scene vom 18. Juni 1822 vor, [illegible] Konstantin
Kanaris, des später so berühmt gewordenen griechischen [illegible] und Staatsmannes, durch
welche die türkische Flotte eine so schwere Niederlage erlitt, das türkische Admiralschiff in die
Luft gesprengt, [illegible]. Mit [illegible] Civiletti hat ihm
nur einen zur Seite gestellt, welcher im Volksmunde als der Bruder Konstantins gilt — da-
her der Namen der Gruppe. [illegible] Brander
der türkischen Flotte, welche im [illegible] lag. Der Augenblick ist ge-
schildert, in welchem Kanaris, mit untergeschlagenen Beinen auf dem Schnabel des Branders
sitzend, die Lunte in der Rechten, zuerst das feindliche Schiff erspäht. Sein Genosse kniet
hinter ihm, stützt sich mit einer Hand, welche den Enterhaken hält, auf den Schiffsrand und
weist mit der andern in die Ferne, die Richtung des bereits nahen Gegners scharf verfolgend.
Die furchtlose Energie, die aus den beiden Köpfen spricht und Sieg oder Tod bekundet, die
lebendige Wiedergabe der höchsten Spannung, welche in der nächsten Sekunde sich lösen muß,
die vortrefflichen Naturstudien, in den beiden nackten Körpern sichtbar, üben auf den Beschauer
einen tiefen Eindruck. Das Werk [illegible] vom [illegible] Stand-

punkte manchen Tadel wachgerufen. Ist ein Schiffsteil auf schwankenden Wellen die richtige Basis für eine plastische Gruppe, soll der Bildhauer das Spiel des Windes in den Haaren so rückhaltslos wiedergeben, liegt in der Gruppe ein zwingender Anlaß an eine historische Aktion zu denken u. d. m. Nun besteht aber einmal in Italien die naturalistisch-malerische Richtung in der Plastik und sie ist sogar ein entschiedener Fortschritt gegen die früher herrschende süßliche, weiche Manier und gegen die rein äußerliche Virtuosität in der technischen Behandlung des Marmors. Innerhalb dieser Richtung ist und bleibt Civiletti's Kanarisgruppe ein hervorragendes Werk, in hohem Grade geeignet, über die Ziele der modernen italienischen Kunst aufzuklären und ihren Wert zu bemessen. A. S.

Notiz.

* Die heiligen drei Könige mit ihrem Stern. Nach dem Gemälde von Alois Gabl radirt von Holzapfl. In unserem dritten Berichte über die internationale Kunstausstellung in München haben wir den Lesern einige Radirungen u. s. w. versprochen, deren Reihe die Reproduktion nach dem gemütvollen Genrebilde Gabls eröffnen mag. Von den drei Malern, welche in Schilderungen aus dem Leben der oberbayerischen und tiroler Bauern die zahlreichen Nebenbuhler weit zurückgelassen haben, ist Alois Gabl der jüngste. Wenn er auch nicht so energisch und konsequent auf die Historie losstrebt wie Defregger und wenn er auch seinen Genrebildern nicht einen so gepfefferten Beigeschmack giebt wie Matthias Schmid, so hat er vor beiden doch die größere Beweglichkeit im Kolorit voraus, ohne ihnen in der Mannigfaltigkeit der Charakteristik nachzustehen. Unser Bild zeigt, mit welcher Meisterschaft er das Spiel des Lichts in einem geschlossenen Raume zu schildern und wie durchsichtig und schwebend er das Helldunkel zu behandeln weiß. Sein Kolorit ist ungleich flüssiger und geschmeidiger als bei Defregger und Schmid; die Lokalfarben sind stets von einem wie aus Sonnenstrahlen gewebten Schleier umflogen, welcher ihre Härte dämpft. Wie die niederländischen Meister des Genres, sucht Gabl die Poesie in der Wahrheit. Auf dem Wege zur Wahrheit führt ihn aber stets ein liebenswürdiges, heiteres Naturell, welches allen Schroffheiten und Roheiten des Lebens aus dem Wege geht. A. R.

Die Kanarisgruppe in Palermo

Von B. Civiletti.

Die heilige Katharina. Flügelbild vom Güstrower Altar.

Von Bernaert van Orley

Ein Jugendwerk von Bernaert van Orley.

Mit Abbildungen.

Der Brüsseler Meister Bernaert van Orley gehört in die Reihe jener interessanten Doppelnaturen, welche der mittleren Periode der altflandrischen Kunst ihr eigentümliches Gepräge verliehen. Gleich Wegweisern an Kreuzwegen zeigen sie mit dem einen Arm auf die Brüder van Eyck, mit dem andern auf Rubens: ihr Wesen schwankt zwischen Gotik und Renaissance, zwischen heimischem Realismus und welscher Manier hin und her.

Nach den Ergebnissen der neueren Forschungen über Bernaerts Leben[1] hat der Künstler den Wanderzug nach Italien, diesen unerläßlichen Hochschulgang der Niederländer jener Zeit, schon in sehr früher Jugend unternommen, nicht erst um 1527, wie man gemeint hat, sondern zwischen 1509—15, d. h. in seinem achtzehnten bis vierundzwanzigsten Lebensjahre. Vornehmlich schloß er sich an Raffael an; dieser scheint ihn ausgezeichnet zu haben. Wir wissen wenigstens bestimmt, daß, als es sich darum handelte, Raffaels Tapetenkartons in Brüssel auszuführen, kein anderer als Bernaert vom Papst Leo X. mit der Überwachung der Tapisserien in der Werkstatt des Pieter van Aelst betraut wurde. Seit 1515 ist die Anwesenheit des Künstlers in seiner Vaterstadt nachweisbar. Margaretha von Österreich, die Statthalterin der Niederlande, welche große Stücke auf ihn hielt, machte bei ihm wiederholt Bestellungen von Altarwerken und Porträts officieller Persönlichkeiten. 1518 erhielt er den Titel eines Hofmalers. Außer seiner Hauptthätigkeit als Maler war Bernaert wiederholt mit der Ausführung von Vorlagen für Teppichwirker und Glasmaler beschäftigt. Für das erstere bieten uns die Sammlungen des Louvre und von Hampton Court, für das letztere die Fenster der Gudulakirche zu Brüssel glänzende Beweise. Bernaert starb in seiner Vaterstadt am 6. Januar 1542.

Unsere Kenntnis von seiner Thätigkeit als Maler von Altarbildern ist unlängst durch das Auftauchen eines Werkes bereichert worden, welches unzweifelhaft der ersten Epoche seiner Thätigkeit angehört und uns den ihm eigentümlichen Stil von seiner besten Seite zeigt. Es ist der Altar in der Pfarrkirche zu Güstrow in Mecklenburg, einer jener mit Doppelflügeln versehenen Altarschreine, bei deren künstlerischem Schmuck nach der Weise des nordischen Mittelalters Bildschnitzerei und Malerei miteinander gewetteifert haben. Jahrhunderte lang war dieses kostbare Werk unter einer dicken Schicht von Staub und Schmutz verborgen und so auch bei der Würdigung seiner künstlerischen Urheber völlig unberücksichtigt geblieben. Es ist das Verdienst Friedrich Schlie's, des gelehrten Direktors der Großherzoglichen Kunstsammlungen in Schwerin, den [illegible] und ihm zugleich

1) Alphonse Wauters, Bernard van Orley, [illegible]. Bruxelles 1881.

durch eine würdige Publikation[1] größeren Kreisen zugänglich gemacht zu haben. Wir wollen die Leser hiernach kurz, unter Beifügung einiger nach Photographien angefertigter Illustrationen, mit dem hochbedeutenden Werke bekannt machen.

Die Holzschnitzerei füllt das Mittelstück des geöffneten Schreins und die Innenseiten der zwei innern Flügel. Sie umfaßt vierzehn figurenreiche Darstellungen der Passion, dazu an der Predella dreizehn Gestalten des Heilandes und der Apostel. Auf der Schwertscheide eines der Krieger in der Scene der Kreuztragung (s. die Abbildung) liest man in großen deutlichen Zügen den Namen des Bildschnitzers: Jan Borman und am unteren Rande des Schreins ist wiederholt der Stempel „Bruesel“ eingepreßt. Wir haben es hier demnach mit einer Arbeit des bekannten Holzbildhauers Jan Borman (auch wohl Borreman oder Borremans geschrieben) zu thun, von welchem Brüsseler Urkunden melden, daß er zwischen den Jahren 1490—1512 in jener Stadt thätig war und der mit Bernaert von Orley zusammen der dortigen kleinen St. Sebastians-Brüderschaft von der Kirche des heiligen Georg angehörte. Er ist u. a. der Urheber eines v. J. 1493 datirten Altarwerks mit dem Martyrium des heil. Georg (nicht der Makkabäer, wie man wohl irrtümlich liest) im Museum der „Porte de Hal“ zu Brüssel. Schlie glaubt seine Hand ferner in dem steinernen Hochrelief der Kreuzigung in der Brömsenkapelle der St. Jacobikirche zu Lübeck und in dem prachtvollen Schnitzwerk des Altars in der Briefkapelle der dortigen Marienkirche zu erkennen. „Hier ist sowohl dieselbe gotische Werkstattarbeit als auch die gleiche Typenbildung vorhanden, und stellenweise sind es ganz dieselben bewegten Gestalten wie im Altar zu Güstrow.“ Von dem an Adam Krafft erinnernden Stile der Bildwerke des letzteren kann unsere Abbildung einen Begriff geben. Der Schrein hat eine beträchtliche Tiefe, so daß für das mannigfache Neben- und Hintereinander der Figuren hinreichend Raum blieb. Die Hintergründe sind sämtlich mit schlankem vergoldetem Stabwerk bedeckt; ebenso ist das phantastische, durchbrochen gearbeitete Ornament der Baldachine, welches an den Tabernakelbau der Nürnberger Lorenzkirche gemahnt, in allen seinen Teilen vergoldet. Die Figuren dagegen sind polychrom bemalt. „Dabei geht ein warmer Ton durch das Ganze und zugleich eine Vorliebe für das vielfarbige Muster in den Gewändern und für hübsche Einfassungen aller Art an den Rändern dieser Gewänder. Die zum Teil sehr prächtigen Farbenmuster aber sind nicht überall mit der Hand aufgemalt oder eingepreßt, sondern in sehr geschickter Weise vielfach durch Überklebung mit einem bedruckten leim- oder gelatineartigen Stoff hergestellt.“

Die harmonische Vervollständigung dieser farbenreichen Darstellungen bieten Bernaerts Malereien auf den Außenflächen der inneren und auf beiden Seiten der äußeren Flügel, also im ganzen auf sechs Bildflächen. Sie sind in Öl auf kreidegrundirten Eichentafeln ausgeführt und zeigen uns den Meister, wie in der Technik, so auch im Stil noch in lebendigem Zusammenhang mit der altflandrischen Schule. Was er an italienischem Kunstgeist in sich aufgenommen hat, dient nach Schlie's Ausdruck nur dazu, „die alten Formen zu verfeinern und völliger zu machen“.

Ist das Altarwerk vollständig geschlossen, so treten dem Beschauer auf den Außenflächen der beiden äußeren Flügel die nahezu lebensgroßen Gestalten der Apostel Petrus

[1] Das Altarwerk der beiden Brüsseler Meister Jan Borman und Bernaert van Orley in der Pfarrkirche zu Güstrow. Neun Foliophotographien mit kurzer Erläuterung von Hofrath Dr. Friedrich Schlie. [illegible] & Comp. 188[illegible].

und Paulus entgegen; in erhobenen Mittelgruppe Szenen aus ihrem Leben und Martyrium. Die Figuren stehen ernst und würdevoll da, in lange, schon etwas [illegible] gehüllt; von ergreifender Wahrheit sind die Bilder des Martyriums. — Öffnet man die äußeren Flügel, so erblickt unser Auge deren Innenseiten und zugleich die Außenseiten der inneren Flügel, im ganzen also vier Bildflächen, von denen zwei wieder mit einzelnen lebensgroßen Heiligen, die andern zwei mit Darstellungen aus deren Leben und Martyrium bemalt sind. Und zwar sehen wir links die heil. Jungfrau mit dem [illegible] auf

Die Kreuztragung.
[illegible]

dem Arm, rechts die auf unserer Abbildung wiedergegebene heil. Katharina, zu deren Füßen der Kaiser Maxentius am Boden liegt. Die [illegible] Szenen sind zu dreien zusammengruppiert; auf dem einen Flügel [illegible] im Vordergrund den englischen Gruß, darüber im Mittelgrunde Mariä Tempelgang und ihre Vermählung mit Joseph; auf dem andern im Vordergrunde die Hinrichtung der heil. Katharina mit dem Schwert, darüber den Feuertod der durch sie bekehrten Philosophen und den Beginn ihrer Hinrichtung mit dem Rade. Die schönsten Partien des Ganzen sind offenbar die beiden weiblichen Heiligengestalten, vornehmlich die der heil. Katharina. Sie gehört zu den [illegible]

des Ausdrucks und der Haltung, an grandios und natürlich drapirtem Faltenwurf, an Sorgfalt und Wahrheit in der Zeichnung der Extremitäten, endlich an Virtuosität in der Stoffbehandlung und Gediegenheit der Farbe zu den höchsten Leistungen der altflandrischen Kunst. So meisterhaft übrigens die Technik der Bilder sich erweist, so bewundernswert z. B. das weite, in bauschigen Falten herabsinkende Brokatkleid der heil. Katharina, ihr blondes Haar, die edelsteinbesetzte Krone u. dergl. gemalt sind: höher doch steht noch der geistige Ausdruck und Seelenadel der Gestalten: in allen Punkten zeigen sich die Darstellungen von individueller Anschauung und Empfindung belebt. Einen ganz besonderen Reiz besitzen endlich die landschaftlichen Hintergründe der Bilder. Auf dem Flügel mit der heil. Jungfrau hat die Landschaft einen sanften, idyllischen Charakter mit saftigen Wiesen, grünenden Hügeln und einzelnen, von Buschwerk und Wald umstandenen Gehöften. Die Landschaft auf dem Bilde der heil Katharina dagegen ist freier und phantastischer: sie läßt den Blick in ein weites Flußthal hinausschweifen, an dessen Ufern links ein steiler Fels von der wunderlichen Gestaltung der Bergformen eines Henri Bles oder Patinier sich erhebt.

Daß niemand sonst als Bernaert von Orley der Urheber dieser Malereien ist, hat sich durch die Vergleichung derselben mit den bekannten Bildern des Meisters in Lübeck, Antwerpen, Petersburg, Brüssel, Wien und München mit Evidenz ergeben. Dazu kommt das Zeugnis über die nahen Beziehungen des Malers zu Jan Borman, dem Urheber der Bildschnitzereien. Schlie bringt jedoch auch ein bestimmtes Dokument für die Datirung des Werkes bei. Nach einer Notiz im Kirchenregister der Güstrower Pfarrkirche ist der Altar i. J. 1522 aufgestellt worden. Die Ausführung fällt somit noch in die Jugendzeit des Künstlers, in die ersten Jahre nach seiner Heimkehr aus Italien, und wir besitzen in den sechs Tafeln des Güstrower Altarschreins einen neuen erfreulichen Beweis dafür, daß Bernaert von Orley trotz der lang andauernden mächtigen Beeinflussung durch die italienische Kunst sein frisches niederländisches Naturell sich zu bewahren und energisch zur Geltung zu bringen wußte.

C. v. Lützow.

Die Holzarchitektur Halberstadts.

Von Carl Lachner.

Mit Abbildungen.

(Schluß.)

Mischstil.

Die in vorigem Abschnitt geschilderte charakteristische Behandlung der Schwellen und Kopfbänder erfährt vom Ende der dreißiger Jahre des 16. Jahrhunderts ab eine allmähliche Umbildung. Es beginnt die Renaissance ihre Formen in die Holzarchitektur langsam einzuschieben, um schließlich gegen Ende der achtziger Jahre die gotische Ornamentik vollständig zu verdrängen und zur alleinigen Herrschaft zu gelangen.

Düsterngraben №. 12.

Fig. 13.

Franziskanerstrasse 12.

Fig. 14.

In dieser Zeit der Umschaffung beginnt man zunächst damit, die untere Ständerhälfte in den Bereich der zu Schnitzarbeiten bestimmten Flächen zu ziehen. Sodann werden die Schwellenteile zwischen den Balkenköpfen nicht mehr als Abschluß der darunter liegenden Felder behandelt; die hierzu erforderlich gewesenen schrägen Schutzbretter, welche den Übergang der einzelnen Stockwerke vermittelt hatten, verschwinden, und an ihre Stelle treten kantige, in die vorspringenden Balken eingezapfte Füllhölzer, die dem vorkragenden Teil der gewellten Decken einen konstruktiv besseren Abschluß verleihen und die Unterscheidung der einzelnen Stockwerke energischer betonen. Diese prinzipielle Änderung der

vorher geltenden Systems machte eine andere Behandlung der Schwelle notwendig, die sich später auch auf die Kopfbänder ausdehnte. Das Motiv der Schiffskehle, welches nun zur Geltung kommt, verflacht, durch mehrere Profilglieder umrahmt, den Schwellenfeldern einen wirkungsvollen Abschluß nach unten. Bei dieser Abkehlung ging man so weit, daß für andere Ornamente oben kein Raum mehr blieb. In gleicher Weise wurden in der Regel die darunter liegenden Füllhölzer behandelt, die zum erstenmale, unseres Wissens, an dem Hause Düsterngraben Nr. 12 im Jahre 1537 (Fig. 13) ihre Anwendung fanden. Sie haben stets die gleiche Höhe wie die vorspringenden Balkenköpfe und erscheinen hierdurch als eine zweite ununterbrochene Schwelle, welcher jene vorgesetzt sind. Dieser Umgestaltung der Vorkragung ist es in erster Linie zuzuschreiben, daß die Balkenköpfe, die sonst einer vorspringenden Balkenlage gleichen, nunmehr den Charakter von Konsolen annehmen, denen die Unterstützung der oberen Schwelle zufällt. Dasselbe wiederholt sich an den Füllhölzern, welche die Vorstellung erwecken, als bildeten sie eine Schwelle, von Konsolen getragen, denn als solche wurden die Kopfbänder umgewandelt. Selbstverständlich geschieht diese durchgreifende Umbildung nicht mit einmal. Noch bis zum Jahre 1570 bleiben Kopfbänder mit gotischer Grundform und Renaissancezuthaten im Gebrauch, wie es z. B. Fig. 13 und Fig. 14, dem 1542 erbauten Hause der Franziskanerstraße Nr. 12 entnommen, zeigen. Allein das sind vereinzelte Beispiele. In weit größerer Zahl tritt jene andere Form auf, wie sie an dem in Fig. 15 dargestellten Beispiel, Holzmarkt Nr. 23, das etwa der Zeit von 1550 angehört, besonders schön zur Geltung kommt. Die aufstrebende, steile gotische Kopfbandform ist hier durch eine gedrungene, mit zwei gewundenen Schnürrollen gezierte Konsole ersetzt. Der darüber liegende Balkenkopf hat eine ähnliche Gestalt, und, um die Täuschung voll zu machen, liegt seine untere abgekehlte Kante in derselben Linie wie die benachbarten Füllhölzerkanten.

Fig. 15.
Holzmarkt No 23.

Hinter der Münze No 19.

Neben der Schiffskehle kommen gegen 1545 an den Schwellen und Füllhölzern auch

derb geschnitzte gedrehte Säulchen in Gebrauch, wie an der Fallhölzer der Fig. 16 [illegible]; beide Motive bleiben bis tief in das 17. Jahrhundert den Halberstädter Bauten [illegible].

Ein neuer Raum zu Schnitzarbeiten wurde in der Brüstungsfläche dadurch geschaffen, daß man die Verstrebung der Ständer durch dreieckige, ihnen sich anschließende Hölzer bewirkte. Die so entstehende, sich der Form eines [illegible] nähernde Fläche wurde ohne Rücksicht auf die Fugen mit einem [illegible] Ornamente versehen, das eine sehr lebendige Wirkung macht, freilich aber auch dem strengen Holzstil nicht angemessen ist. Nach diesem ersten Versuch (Fig. 15 und 16), Schmuckformen ohne Rücksicht auf das bauliche Gerüst der Wandfläche anzuordnen, ging man auf dem eingeschlagenen Wege rasch weiter und verkleidete das ganze Feld zwischen Fenster,

Lichtengraben 15

Harsleberstrasse

Fig. 17.

Schwelle und Ständern mit einer Holzplatte, welche mit Ornamenten überzogen wurde, die entweder, wie in Fig. 17, aus nebeneinandergesetzten Fächerrosetten oder, wie in Fig. 18, aus willkürlich zusammengewürfelten Motiven bestanden und jede organische Gliederung der Fensterbrüstung aufhoben. Fig. 18 zeigt außerdem noch einen reichen Ständerschmuck in Form eines aufsteigenden Astes, sowie ein [illegible] Blatt und sowohl auf der Schwelle als auch auf dem Wandrahmenholz. Wir haben dieses Beispiel, welches etwa aus der Zeit um 1570 stammt, gewählt, weil es die [illegible] der Dekoration über die Konstruktion am schärfsten zum Ausdruck bringt. Doch steht es in seiner Art ziemlich vereinzelt da. Fensterprofillatten mit Zahnschnittkonsolen kommen namentlich gegen Ende der Periode häufiger vor. Im übrigen wurden die Fensteröffnungen unbeachtet gelassen; nur an Luken und Thüröffnungen ist [illegible], wie auch in Fig. 17 (um 1550), der Kielbogen oder Vorhangsbogen dem [illegible].

Zwei interessante Beispiele von Thorfahrten stellen die Figuren 19 und 20 dar: das erste Thor (etwa von 1540) ist insofern beachtenswert, als sein Sturzbalken mit einem Laubstab verziert ist, der in Halberstadt zu den Seltenheiten gehört; in der Konstruktion ist der stichbogenförmige obere Abschluß in der gleichen Weise zusammengesetzt, wie die Spitzbogenthüre in Fig. 12. Das andere Beispiel (Harsleberstraße Nr. 6) zeigt über der Thorfahrt einen weit austragenden Vorbau, dessen Balkenenden durch mächtige abgefaste Büge gestützt sind. Derartige weit vorspringende breite Gebäudeteile kamen erst in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts auf. Sie wachsen entweder mit dem Gesamtbau aus der Erde heraus, oder sie nehmen die Form des Erkers an, indem sie erst vom ersten Stockwerk aus sich entwickeln. Diese Vorbaue führen in Niedersachsen den Namen Ausluchten und thun denselben Dienst, den in Süddeutschland die sogenannten

Fig. 19.

Harsleberstrasse: 6.

Fig. 20.

Chörlein mit ihren viel geringeren Dimensionen zu leisten haben. Sie gehen meist schlicht, oder doch nur mit geringen Vortragungen in die Höhe, so daß, wenige Ausnahmen abgerechnet, am Dache wieder eine Vereinigung mit dem Hauptbau erfolgt.

Im ganzen bedeutet die Mischstilrichtung in der Halberstädter Holzarchitektur einen Rückgang; schrittweise verlieren die alten gesunden Traditionen an Boden, während der Dekoration zu große Willkür eingeräumt wird. Mit dem vollen Eintritt der Renaissance (um 1575) tritt auch die Reaktion, die Rückkehr zu besseren Traditionen ein, gerade umgekehrt wie es im südwestlichen Deutschland der Fall war, wo der Grundsatz, das Ornament nur zur schärferen Betonung der Konstruktion zu verwenden, immer mehr mißachtet wurde.

Renaissancestilperiode.

Die konstruktive Schwelle der vorigen Periode wird beibehalten und oben durch eine vorgenagelte Profillatte abgeschlossen; in manchen Fällen (s. Fig. 22 und 23) werden über den Kehlen wieder Felder geschaffen und diese durch Kantenornament oder Schriften ausgefüllt. An einzelnen besonders reich gehaltenen Gebäuden, wie Breitestraße Nr. 20,

Holzmarkt Nr. 8 (vom Jahre 1576), die [illegible] und am Schuhhof (dem [illegible] haus des Schuhmacheramtes, von dem in Fig. 23 ein [illegible] des ersten und zweiten Stockwerks wiedergegeben ist), werden sogar den Balkenenden wieder Köpfe angeordnet oder, wie am Schuhhof, vorgesetzt, während sonst allerdings die große Mehrzahl der Gebäude den Mischstilbalkenkopf beibehält. Am Schuhhof finden sich sogar die mit figürlichen Darstellungen geschmückten Kopfbänder, wie sie in der gotischen Zeit in Übung waren, neben den Volutenkapitälen der Renaissance. Statt dieser sind, als minder gute Lösung, an den Häusern Holzmarkt Nr. 8 und Breitestraße Nr. 21 (siehe Fig. 23), in getreuer Nachahmung der darüber liegenden Balkenköpfe, Kopfkonsolen angebracht, wohingegen die

Harsleberstrasse № 9.

Fig. 21.

Breitestrasse 20.

Fig. 22.

anderen Gebäude der Renaissanceperiode meist die in Fig. 21 dargestellte Grundform zeigen, in welcher Balkenkopf und Kopfband aus einem Stück hergestellt zu sein scheinen.

Eine erhebliche Verbesserung führt die Renaissance in Bezug auf die Behandlung der Ständer und der Fensterbrüstungen ein. Wie aus Fig. 21 ersichtlich, trennt eine verkröpfte Fensterprofillatte mit kleiner Zahnschnittplatte oder mit einer Konsole [illegible] den Ständer in zwei Hälften, was, wie in Fig. 23 und 24, durch etwas [illegible] Felder besonders hervorgehoben wird, die manchmal, wie am Schulhof, mit einem reizenden Holzornamente gefüllt sind. Dadurch, daß die Ständer [illegible] etwas vor den angrenzenden Platten heraustreten, erhält die Verkröpfung der Fensterprofillatte ihre Berechtigung. Gleichzeitig war damit aber auch die Notwendigkeit geboten, nunmehr die Platten wirklich als solche zu behandeln: die konstruktiven Teile des Aufbaues, Ständer und Schwelle, treten hervor, die dekorativen, Platten und Felder, dagegen zurück. Besonders glücklich und passend für die Fensterbrüstung ist die Wahl der in dieser Periode durchaus einheitlich gehaltenen Plattenteilungen, [illegible] nur selten vorkommen. Den Platten wurde nämlich, wie Fig. 21 zeigt, eine Art Arkadenstellung eingestochen, deren rundbogig abgeschlossenen Feldern man stark hervortretende Profilglieder

an den Kämpfern vornagelte. An reicheren Häusern, wie am Schuhhof, Holzmarkt Nr. 8 und an den Zwicken, erhielten die Kämpfer sogar einen kapitälförmigen Charakter. Am Schuhhof wurden außerdem auf den kleinen, die Bogenfelder trennenden Pilastern hermenförmige Figuren eingeschnitzt und die Bogenzwickel mit burlesken Kopfbildungen gefüllt, während die tiefer liegenden Bogenfelder, wie an den Zwicken, die Wappen der Innungsgenossen aufnehmen. In der Form blieben sich die Bogenfelder an allen Bauten so ziemlich gleich; nur am zweiten Stockwerk des Schuhhofes tritt

Holzmarkt N: 8

Fig. 24.

eine kleine Variation auf: die Pilaster sind in flache Kandelabersäulen umgewandelt.

Bemerkenswert für die Renaissancezeit ist noch der Umstand, daß neben den ausgekragten Ausluchten auch Vorbauten in Anwendung kommen, die in gerader Flucht vom Erdgeschoß bis zur Dachtraufrinne und darüber hinausgehen. Ein besonders malerischer Vorbau findet sich an dem Hause Holzmarkt Nr. 8 (Fig. 24). Er schließt oben mit einer reichgegliederten Giebelfläche

Schuhhof.

ab und ruht auf einem Holzpfosten, der einen Gang [illegible] dem Haus [illegible]
bau frei läßt. Hervorragende Beispiele ähnlicher Art, mit [illegible]
Giebelbauten, bieten die beiden Eckhäuser des Hohenweg Nr. 50 und Nr. 51 [illegible]
1622. Dacherker mit spitzwinkligen Giebeln kommen vereinzelt auch vor, [illegible]
mit einem Vorbau in Zusammenhang stehen (Fig. 25). Solche [illegible]
beleben die langweiligen hohen Dachflächen in wirksamer Weise und tragen [illegible]
der Verstärkung des malerischen Reizes bei,
der den Bauten der Renaissancezeit eigen ist.
Das strenge [illegible] der
Gotik wird aufgegeben und dafür die an
[illegible]
[illegible]. Im ganzen bietet der Holzbau der

Schmedestrasse N°17

Fig. 25.

Backenstrasse N°43

Renaissanceperiode in Halberstadt ein erfreuliches Bild, und [illegible] in der
Umbildung von Einzelformen nicht immer glücklich gewesen, sie sind in dem auf ge-
sunder Grundlage stehen geblieben und haben sich nicht ohne weiteres, wie es beispiels-
weise in Hildesheim geschehen ist, auf die Nachahmung aller nur möglichen Steinarchi-
tekturformen eingelassen.

Die stetige Fortentwickelung des
Holzbaustils wurde durch den dreißig
jährigen Krieg in jäher Weise unter-
brochen. Alle Versuche, die nachmals
angestellt wurden, die Holzarchitektur
wieder aufzufrischen, verdienen zwar
auch noch Beachtung, haben aber zu
keinen mit den Prachtbauten der älte-
ren Zeit nur einigermaßen vergleich
baren Resultaten geführt. Die Häuser
der zweiten Hälfte des 17. und 18.
Jahrhunderts sind sich vor allem
darin gleich, daß eine vollständige Verflachung der Außenseite eintritt. Die Ausluchten
und die weitvorgekragten Stockwerke verschwinden, höchstens daß eine Auskragung bis zu
20 cm. sich versteigt. Die Kopfbänder fallen ganz weg, und die Balkenköpfe werden teils
abgerundet (Fig. 26), teils mit einer viereckigen, nach unten gerichteten Spitze versehen
(Fig. 27). Ganz ausnahmsweise, wie am Holzmarkt Nr. 21 und [illegible] Nr. 61
(Fig. 28 und 29), sind den Balkenenden noch [illegible] [illegible]
und Lage in keiner Weise mehr von denen der [illegible] [illegible]
mit einer fortlaufenden Profilirung (Fig. 26 und 27) oder mit einer Abkehlung belebt;

Holzmarkt N°21

in besonderen Fällen wird statt dieser der unteren Kante eine Eierstabwelle (Fig. 29) oder Blütenranke eingeschnitzt. Den Füllhölzern, die noch vielfach Verwendung finden, ist bald, wie in Fig. 27, eine vielfache Gliederung gegeben, bald sind sie den Balkenkopfen entsprechend abgerundet und als große, kräftig geschnitzte Eierstabwellen ausgebildet (Fig. 29), die, wie in Fig. 26, oft nur eine einzige Eiform enthalten. Noch charakteristischer ist die vielfach angewendete, in Fig. 30 dargestellte Füllholzprofilirung, welche, dem Schnitzmaterial entsprechend, unten in eine eckige gewundene Schnur endet. Fensterprofillatten bleiben zwar auch in Anwendung, allein die Ständer sind mit wenigen Ausnahmen schmucklos. Die Fensterbrüstungsplatten verschwinden oder kommen um die Mitte des 17. Jahrhunderts nur noch sehr vereinzelt vor, wie z. B. an der weitaus hervorragendsten Schöpfung dieser Periode, dem 1651 erbauten Wohnhause, Breitestraße

Breitestrasse № 64.

Fig. 29.

Fig. 30.

Nr. 64, und dem 1653 errichteten Gebäude in Westendorf Nr. 23. Während die Platten an dem erstgenannten Hause noch schön geschnitzt sind und eine lebhafte dekorative Wirkung üben, sind sie am zweitgenannten Hause nur durch einfache Rosetten und herzförmige Linien leicht belebt. Statt der Platten findet sich häufig geschweiftes Riegelwerk, wie in Fig. 30, zur Füllung der Felder verwendet. Dabei ist aber die Konstruktion immer zu erkennen und nicht durch Bewurf verdeckt.

Erst unserer Zeit war es in Halberstadt, wie auch sonst allerwärts, vorbehalten, das Riegel-, Pfosten- und Balkenwerk der alten Fachwerksbauten, einerlei aus welcher Zeit sie stammten, einerlei ob sie mit den herrlichsten Schnitzereien bedeckt waren, mit Kalk zu übertünchen. Um eine glatte Anstrichfläche herzustellen, scheute man sich nicht, selbst vorspringende Schnitzereien einfach mit der Axt zu beseitigen oder mit Mörtel zu verkleistern. Jene unverständige, pietätlose Zerstörungssucht hat glücklicherweise in den letzten Jahrzehnten etwas nachgelassen, allein der schnelle Wechsel des Besitztums, sowie die Vorliebe für moderne Ladeneinrichtungen sind zu mächtige Feinde des alten bürgerlichen Wohngebäudes, als daß seine Erhaltung in dem ursprünglichen Zustande sich noch lange verbürgen ließe.

Die historische Bronze-Ausstellung im Österreichischen Museum.

Mit Abbildungen.

(Schluß.)

An dieses reizende kleine Werk deutscher Bildnerei schließen wir eine Arbeit an, die gleichfalls mit Vischers Namen verknüpft ist und schon an die Grenze des Monumentalen heranreicht. Es ist der Wenzels-Leuchter des Prager Domes (Fig. 60). Zwar kann das Werk nicht auf Peter Vischer selbst zurückgeführt werden, zwar steht es nicht auf jener künstlerischen Höhe, wie etwa das Sebaldus-Grab, gewiß aber gehört es der Werkstatt Vischers an und macht einen genügend stattlichen Eindruck, um die Aufstellung an bevorzugter Stelle, in der Mitte des Säulenhofes, zu rechtfertigen. Einer ausführlichen Beschreibung des Ganzen enthebt uns die beigegebene Abbildung; doch sei darauf hingewiesen, daß sich im Oberrande des dreirunden Sockels eine Umschrift in verdorbenen gotischen Charakteren findet, welche besagt, der Leuchter sei 1532 zum Andenken an Errettung aus Feindeshand von den Brauern der Prager Altstadt für die Kirche gestiftet worden. Die Inschrift ist vollständig wiedergegeben in Dohme's „Kunst und Künstler", Bd. II, Nr. 37, „Peter Vischer und seine Söhne" von R. Bergau, S. 51, nur lese ich nicht, wie Bergau: „Wolowatycz" sondern Wolowaty mit einer verschnörkelten Interpunktion am Ende; ferner nicht „fraternitas Braseator" sondern „fraitas Braseator" d. i. fraternitas braseatorum, Genossenschaft der Brauer. Endlich wäre der Fehler (nicht Druckfehler) zu berichtigen, daß gegen Ende

Fig. 60. Leuchter [illegible]

der Inschrift „sti" statt „sctr" (sancti) gelesen worden ist. Um den Sockel sitzen alternirend drei wappenhaltende stilisirte Löwen und drei drollige Putten. Der Putte an der Vorderseite reitet auf einem Delphin und hält jetzt einen Schild mit langer Inschrift, ursprünglich hielt er wohl eine Harpune. Denn die Finger der zum Wurf oder Stoß erhobenen Rechten sind in der Art zusammengekrümmt, daß sie einen Stab, Stiel oder Schaft gehalten haben müssen, kaum einen kugeligen Gegenstand, wie die ganz ähnlichen Putten an der Basis des Nürnberger Apolls aus Vischers Werkstätte (gleichfalls von 1532). Von den Löwen halten zwei das Wappen der Prager Brauerzunft (mit der Hopfenähre), der dritte hält das Wappen der Prager Altstadt. Über der Basis erhebt sich, von drei schlanken Ziersäulchen getragen, ein phantasievoll gestalteter Baldachin, unter welchem die Figur des heiligen Wenzel steht; an jeder Seite gewahren wir einen hübschen Kinderengel. Die Gestalt Wenzels zeigt eine etwas allgemeine Auffassung und bildet, wie dem Gedanken nach die Hauptsache, so der Ausführung nach eine matte Partie des Kunstwerkes. Was sind Vischers Apostelfiguren am Sebaldus-Grabe dagegen für kraftvolle Gestalten! Das Holzmodell der Wenzelsfigur wird im Germanischen Museum aufbewahrt (Nr. 132 des Kataloges von 1882). Nach diesem Modell ist die Photographie in Soldans Werk über Peter Vischer genommen.

Vischers Name begegnete uns noch einmal auf der Ausstellung. Es ist dies bei den von M. Fr. Spitzer aus Paris eingesendeten Bronzen, von denen einige unlängst in der Kunst-Chronik besprochen worden sind. Unter den Spitzerschen Bronzen befindet sich eine Wiederholung der Porträtfigur des Nürnberger Meisters selbst, wie sie am Sebaldusgrabe zu sehen ist. Die Wiederholung bei Spitzer finde ich abgebildet in Girauds „Arts du métal". Pl. XVII.

Einige Verwandtschaft mit Vischers Art zeigten zwei andere Bronzen der Ausstellung. Zunächst ein Putto auf einem Seetiere, Nr 717. Die sauber ausgeführte Gruppe bildet den Bestandteil eines Springbrunnens, wurde in Bayern gekauft und von R. Steiner aus Innsbruck ausgestellt. Verwandt damit ist ein dem Maler Amerling gehöriger Putte auf einem Delphin (Nr. 782).

Als Werke der deutschen Renaissance mögen hier ferner angeschlossen werden drei etwa in Drittellebensgröße ausgeführte Standbilder aus der silbernen Kapelle der Innsbrucker Hofburg. Diese Figuren waren ursprünglich mit einer ganzen Reihe von ähnlichen für das bekannte kolossale Grabmal bestimmt, das sich Kaiser Maximilian I. noch bei Lebzeiten in der Hofkirche zu Innsbruck errichten ließ. Der Meister dieser Gestalten — es sind Ermelindis von Brabant, König Stephan und St. Ulrich — ist noch nicht sichergestellt. Sie zeigen übrigens eine solche Kraft der Charakteristik, eine solche Detailbehandlung, daß sie auch ohne nähere Bestimmung zu den interessantesten Stücken der Ausstellung gerechnet werden müssen.

Freilich an Noblesse und Anmut stehen diese Figuren, sowie die bisher erwähnten Schöpfungen der deutschen Renaissance, hinter den gleichzeitigen italienischen Arbeiten zurück, sogar hinter den herberen Gebilden des Quattrocento. Da war z. B. ein Johannes d. T. aus Amerlings Sammlung, der in seiner Art an Donatello's Behandlung von Kindergestalten erinnert, und eine Grablegung (Relief) aus der II. Gruppe der kaiserlichen Sammlungen, ein treffliches Werk aus der Paduaner Schule des 15. Jahrhunderts.

Wir müssen des Raumes wegen schnell an den schönen Medaillen vorübereilen, die Frl. Gabr. Przibram ausgestellt hatte. Nur angedeutet kann werden, daß die Ausstellung eine reiche Auswahl kleiner Reliefplatten und Medaillons aufzuweisen hatte, deren Detailstudium viel Interesse gewährte. Nr. 639 stellt z. B. die Judith dar, die das Haupt des Holofernes in einen Sack steckt, den eine Magd bereit hält. Beide Gestalten sind etwas vorgebeugt. Die Anordnung auf dieser Plaquette ist genau dieselbe, wie auf Mozetto's Stich (Bartsch, Bd. XIII. S. 216, Nr. 1) und auf der Wiederholung desselben von Agostino Veneziano (Bd. XV. S. 13, Nr. 9 und Pass. VI. 75 Nr. 9, allerdings im Gegensinne des Originals.) Einer dieser Stiche mag wohl die Anregung gegeben haben für die Anfertigung der erwähnten Reliefplatte, die jetzt Eigentum von G. v. Gözy ist. Auf der Rückseite derselben befindet sich das Monogramm „R° I."

Eine seltene Verwendung von Medaillen fand ich an einem von Hofrat [illegible] ausgestellten Knopf eines Schwertgriffes. Der Kern des [illegible]förmigen Knopfes [illegible] Eisen. Beiderseits ist eine Medaille eingefügt[1].

[illegible]

Der Zeit nach bis ins Rokoko vorgreifend, [illegible] sich auf eine von Maler [illegible] ausgestellte christliche [illegible] und [illegible]

[1] Auf der dem Beschauenden zugekehrten Seite fand ich [illegible] I, S. [illegible], [illegible] die im Trésor Num. I, XXXI, 5 [illegible] ist.

Umschrift: „Tot pignora regnis" bezieht. Zu den Angaben des Ausstellungskataloges sei nachgetragen, daß hier der Revers einer doppelseitigen Medaille vorliegt, welche im Katalog des Wiener Münz- und Antikenkabinets als ein Werk von A. Domanöck geführt wird. Der Avers zeigt die Brustbilder des Kaisers Franz und der Kaiserin Maria Theresia.

Eine ganz besondere Beachtung verdienen die zahlreichen ausgestellten Porträtbüsten, weshalb ihnen hier ein eigener kurzer Abschnitt gewidmet sei. Noch dem 15. Jahrhundert gehört das lebensgroße Bildnis der Kaiserin Eleonora an (geb. 1437, gest. 1467). Die Bestimmung dieses Werkes ist nicht klar. Nur die vordere Hälfte einer vollständigen Büste ist gegeben. Von der Seite gesehen scheint das Bildnis vertikal durchschnitten. Hätten wir nicht das Grabmal der Kaiserin mit dem Reliefbilde von Lerch in der Neuklosterkirche zu Wiener-Neustadt, so möchte wohl an eine Bestimmung der ausgestellten Bronze für ein Grabmal gedacht werden. Was die Gesichtszüge anbelangt, so ist eine große Ähnlichkeit mit denen an dem Lerch'schen Epitaph in Wiener-Neustadt unverkennbar, nur erscheint dort die Kaiserin ein wenig jugendlicher. Von dem Bildnis Leonorens in der Hofkirche zu Innsbruck steht mir keine hinreichend gute Abbildung zur Verfügung, um Vergleiche anstellen zu können [1]).

Fig. 7. Kaiser Maximilian I.

Das derbe Antlitz des großen Sohnes der Eleonora, des Kaisers Maximilian I., blickt uns aus einer lebensvollen Büste (Nr. 981) entgegen, welche ihn im besten Mannesalter, mit langem Haar und in einem einfachen Panzer italienischer Form zeigt (Fig. 7). Der Künstler dieser Büste mag dem südlichen Tirol angehört haben.

Die zwei eben erwähnten interessanten Büsten, sowie die folgenden sind Eigentum der zweiten Gruppe der kaiserlichen Sammlungen. Als bedeutend hervorzuheben ist da noch die Porträtbüste von Maria, der Schwester Kaisers Carl V., der Gemahlin Königs Ludwig II. von Ungarn. Der vortreffliche Guß stammt aus dem Kunstbesitze Kaiser Rudolfs II. und gilt traditionell als ein Werk des Jacob Dubroeucq, des Lehrers von Giov. da Bologna.[2]) Die wichtigsten Porträtbüsten aufsuchend, gelangen wir bald zur Spätrenaissance, die hervorragende Vertreter auf der Ausstellung gefunden hatte. Ein Werk von erstaunlicher Freiheit und Eleganz der Behandlung ist die lebensgroße Büste des Kaisers Rudolf II. Die virtuoseste Ausführung bis ins kleinste Beiwerk verbindet sich hier mit einer großartigen Auffassung. Die Rückseite der Büste zeigt einen Adler mit ausgebreiteten Flügeln. Ein warmer Goldton steigert den vornehmen Eindruck des Ganzen. Rückwärts an der niederen Plinthe lesen wir: „Adrianus Fries Hagensis fecit 1607". Die Büste ist also ein Werk desselben Künstlers, dessen Name durch den Augsburger Herkules-Brunnen jedermann wohlbekannt ist und über den Dr. Ilg

[1]) Sehr beachtenswert ist die Ähnlichkeit unserer Büste nicht nur bezüglich der Gesichtszüge, sondern auch in Hinsicht des Kostüms mit einem alten Bildnisse Leonorens in der Ambraser Sammlung. Vergl. die zweite Aufl. des Führers, S. 65, Nr. 21.

[2]) Die [illegible], nicht nur durch die Darstellung derselben Persönlichkeit in demselben Kostüm, sondern auch durch stilistische Merkmale gegebenen Ähnlichkeiten dieses Werkes mit einer Marmorbüste Maria's von Leone Leoni im Museo del prado zu Madrid (abgebildet im L'Art 1878, Tome I, S. 79) muß [illegible] werden. Ich hatte bisher nicht Gelegenheit, dem inneren Zusammenhange nachzuforschen und [illegible] mit dieser Konstatierung.

im 1. Bande des Jahrbuches der Kunstsammlungen des österreichischen Kaiserhauses wichtige Mitteilungen gemacht hat. Dem genannten Jahrbuche entnehme ich die Angaben, daß Adriaen de Fries um 1560 geboren und nach 1627 gestorben ist.

Gewiß nicht ohne Anregung läßt uns auch eine andere, wenngleich künstlerisch geringere Porträtbüste aus der Ambraser Sammlung, nämlich das Bildnis des Kaisers Franz, Gemahls der Maria Theresia; es ist ein Werk von Balthasar Moll, trägt den Namen seines Schöpfers und charakterisirte auf unserer Ausstellung die Porträtplastik des Rococo.

Das kühle Empire tritt uns in einer Arbeit Zauners entgegen. Die lebensgroße Büste Kaiser Franz I. (geb. 1768, gest. 1835) giebt einen guten Begriff von der Art des Meisters und seiner Zeit.

Zu rasch aber haben uns die Bildnisse zu den Klassicisten und in die Nähe der Modernen herangezogen. Denn bevor wir von diesen sprechen, muß noch ein Blick auf die künstlerisch gestalteten Geräte und Gefäße der Hochrenaissance geworfen werden. Allerdings wollen die vielen Mörser, Tintenfässer, Leuchter, Becken, Töpfe, Schüsseln, Dosen, [illegible], Glocken, Gewichtsätze, Kassetten, Uhren und Kaminständer an Ort und Stelle studirt sein. Einiges sei dennoch von ihnen berichtet. Die letztgenannten Geräte waren besonders reichlich vertreten.[1] Nachahmenswerte Muster geben die beiden italienischen Feuerbunde aus dem Pester Kunstgewerbemuseum (Fig. 8) und die Nath. Rothschildschen Feuerböcke ab. Feine Verhältnisse und zarte Modellirung der zahlreichen Figuren, welche den ganzen Aufbau stützen oder bilden, machten sie zu Zierden der Ausstellung. Unter Nr. 789 hatte Sektionsrat v. [illegible] eine Juno mit Pfau ausgestellt, welche auf einer dreihenkeligen Vase steht. Das Ganze, bei 40 cm hoch, ist auf einem modernen Holzpostamente befestigt. Auch diese Gruppe, so meine ich, gehört hierher und zwar als Bekrönung eines Kaminständers; meine Behauptung stütze ich durch den Hinweis auf jenen schönen Feuerbund, den Val. Teirich in seinen „Bronzen aus der Zeit der italienischen Renaissance" als Eigentum des Herrn Baslini in Mailand abgebildet hat. Dort ist die bekrönende Figur gleichfalls auf eine Vase von ganz ähnlicher Form gestellt.

Als das schönste unter den ausgestellten Gefäßen aus getriebenem Kupfer muß eine Kanne aus Baron Nathaniel von Rothschilds Sammlung genannt werden. Dr. [illegible] giebt auf Seite 68 eine ausführliche Beschreibung des interessanten Gegenstandes.

Viel gute Muster fanden sich auch unter den ausgestellten Thürklopfern. Die antiken Repräsentanten sind allerdings rohe Handwerksprodukte, bieten aber schon das elegante Motiv von zwei abwärts gekehrten Delphinen, welche gegen eine Maske [illegible]. Die Renaissance hat dergleichen oft wiederholt. Eines der schönsten Exemplare aus dem 16. Jahrhundert,

1) Nicht weniger als neun Paare von Kaminständern waren in der Ausstellung zu finden; außerdem noch zwei einzelne Stücke.

welche dieses Motiv wiederbringen, war von Fürst Joh. Liechtenstein ausgestellt (Nr. 761) und findet sich in Teirichs obgenanntem Werke auf S. 30 abgebildet.

Nun aber sei noch der figürlichen Arbeiten aus der Spätrenaissance gedacht. Giovanni da Bologna's Art war durch eine Originalarbeit des Meisters vertreten, durch eine kleine Venus Urania aus kaiserlichem Besitz (Fig. 9). Der Notiz, welche Dr. A. Ilg über die Statuette dem Ausstellungskataloge beigegeben hat, entnehmen wir, daß diese Venus schon im Besitze von Kaiser Rudolf II. war. „Die Stellung der Figur ist beinahe dieselbe, wie bei der marmornen Venus der Grotticella im Giardino Boboli in Florenz, genau übereinstimmend aber mit jener der Bronzestatuette des Apollo im Bargello, beide von demselben Meister Giovanni da Bologna". Unsere Venus trägt den Namen des Künstlers.[1]

Von dem berühmten Schüler des Giovanni da Bologna, dem schon genannten A. de Fries, hatte die Ausstellung neben der oben erwähnten Büste noch mehrere bedeutende Arbeiten aufgenommen. Zunächst sei der lebensgroße sitzende Christus genannt, der seit Jahren, wenig beachtet, in der Liechtensteingalerie zu Wien aufgestellt ist (Fig. 10). Im Säulenhofe des Museums war er nun durch gute Beleuchtung der allgemeinen Aufmerksamkeit näher gerückt. Die etwas manierirte Figur ist bezeichnet und datirt (1607).

Fig. 10. [illegible] A. de Fries. [illegible] Wien.

Die Art des Benvenuto Cellini war durch mehrere hübsche Kleinigkeiten vertreten, unter denen wir ein reich ornamentirtes Kanonenmodell in Baron N. v. Rothschilds Sammlung voranstellen wollen. Ein von H. Makart ausgestelltes Figürchen (Nr. 741), einen Wagenlenker vorstellend und den Rest einer größeren Gruppe bildend, ferner ein kleiner Apollo, der den rechten Fuß auf einen Baumast gestellt hat, sowie ein kleiner Perseus (Nr. 774 und 750, beide Eigentum des Fürsten Joh. Liechtenstein) gehören der Richtung des Giov. da Bologna an. Eine Wiederholung des kleinen Apollo befindet sich im Bargello.

[1] Erwähnt muß hier werden, daß sich in Kaiserlich Österreichischem Besitz eine zweite kleine mit dem Namen G. da Bologna's bezeichnete Venus befindet. Wiederholungen von beiden ohne Künstlernamen bewahrt das Museum des Bargello in Florenz. Von beiden Wiener Figürchen hat Dr. Ilg in der „Wiener Abendpost" vom 2. Dez. 1879 gehandelt in dem Artikel: „Kaiser Maximilian II. und Giovanni da Bologna".

Die Barockzeit und das Rococo haben auf der Ausstellung kaum [illegible] gefunden, die sie verdienen, wogegen Louis XVI. und Empire sich breit machten. [illegible] Vorwurf möge dies gedeutet werden. Es giebt viel Zufälligkeiten beim [illegible] einer größeren Ausstellung. Vieles, auf das man sicher gerechnet, bleibt aus, [illegible] manches herbeigeschleppt, das nicht zurückgewiesen werden kann und dennoch den [illegible] Ganzen stört. Was Louis XVI. und das Empire anbelangt, so hätte man mit den [illegible] Prachtstücken aus dem Besitze S. kaiserl. Hoheit Erzherzog Albrechts der historischen Vollständigkeit gewiß Genüge gethan. Nichtsdestoweniger hatte sich noch ein großer Schrank mit Arbeiten jener Kunstperioden gefüllt, der wenig empfehlenswerte Muster für das moderne Kunstgewerbe enthalten dürfte.

Die malerischen Formen des Barocco und des Rococo fanden wir schwach vertreten. Beachtet muß allerdings werden, daß das Rococo seine reichsten Phantasien nicht der Bronze, sondern dem Porzellan anvertraut hat. Von dem Wenigen sei genannt eine schöne Holzkassette mit barocken Beschlägen aus Goldbronze (Nr. 1057, ausgestellt von Fürst Johann Liechtenstein) und ein Leuchterpaar desselben Stils, das J. C. Klinkosch zur Ausstellung gebracht hatte. Mehrere Rähmchen, meist in gepreßter Arbeit, Dosen, einige reichverzierte Uhren mögen erwähnt sein. Interessant ist eine Sonnenuhr vom Jahre 1765 aus J. C. Klinkosch' Besitz. Als Verfertiger nennt sich ein Pater Julianus Pachner.

Das Rococo in seiner eigensten Art tritt uns an einer Konsole entgegen, die Baron Albert v. Rothschild ausgestellt hatte. Auch die von Steiner aus Innsbruck beigebrachten Feuerhunde, sowie die, welche Fürst Ethenio Lichnowsky eingeschickt hatte, geben gute Beispiele des genannten Stils. Ein ganz außergewöhnlich reiches Prachtstück ist aber Baron Nath. v. Rothschilds Mikroskop, das allerdings in praktischer Hinsicht sehr unbequem ist und mit seinen Schnörkeln das freie Hantiren auf dem Objekttisch und an den Stellschrauben hindert, das aber als kostbares Schaustück geradezu einzig in seiner Art dasteht.

Auch was den Stil Louis XVI. anbelangt, hatte die Ausstellung [illegible] zu rühmen, welche als eine der kostbarsten Proben des Kunstgewerbes jener Zeit [illegible] werden muß (Nr. 1215). Es ist eine Kommode, wie sie Gouthière [illegible] haben konnte, aus dem Besitze des Erzherzogs Albrecht.[1] Ausgezeichnet durch [illegible] Komposition, durch Präzision der Arbeit im allgemeinen und durch Feinheit der [illegible] aus Goldbronze im besonderen muß diese Kommode auch demjenigen imponiren, der dem Stile jener Zeit

1) Eine kleine Abbildung dieser Kommode bei Falke, [illegible], S. [illegible]

sonst nichts abzugewinnen weiß. Von den zahlreichen Standuhren der Ausstellung, welche um die Wende des Jahrhunderts entstanden sein mögen, haben wir die eleganteste (Nr. 1216, abgebildet Fig. 11). Sie trägt noch den Stilcharakter der Zeit unmittelbar vor der Revolution. Wir verzichten darauf, von den ausgestellten Empire-Bronzen einzelnes anzuführen; auch die traurigen Produkte aus der Zeit bis zu den fünfziger Jahren unseres Jahrhunderts mögen hier unbeachtet bleiben, obwohl sich viele Wiener Arbeiten darunter befinden, die im Zusammenhang mit den besseren späteren Werken einiges lokale Interesse darboten. Das wenige Gute, was die Ausstellung aus dieser Zeit aufzuweisen hat, verdankt sie Frankreich, so eine Kopie des vielmals abgebildeten und abgeformten „Soldat Spartiate“ von Cortot aus dem Jahre 1834.

Unter den modernen Wiener Arbeiten hoben sich diejenigen der Gießerei von Turbain und der k. k. Kunstgießerei hervor. Es ist bekannt, daß die beiden Anstalten gegenwärtig mit der Ausführung großer Monumente beschäftigt sind. Das Tegetthoff-Denkmal, das Maria-Theresien-Monument u. a. nähern sich dort ihrer Vollendung. Der Turbain'schen Gießerei verdankt man zudem unser schönes Beethoven-Monument. Wie als eine Erinnerung daran fanden wir unter den von Nic. v. Dumba ausgestellten Bronzen eine gelungene Reduktion der Beethovenfigur. Die moderne Abteilung der Ausstellung war übrigens verhältnismäßig schwach beschickt, besonders vom Auslande. Gar manche Lücke mußte aus dem Bestande des Österreichischen Museums gefüllt werden. Mit Freuden waren deshalb die hübschen Arbeiten der bekannten Wiener Firmen Böhm, Brix, Haas, Hanusch, Hollenbach und Lux zu begrüßen. — Eine bei uns im Süden wenig bekannte Gruppe, die Gürtelkämpfer von J. P. Molin, erregte hier in einer kleinen Nachbildung vieles Interesse; ihr Guß von Gebrüder Lenz-Herold in Nürnberg (1867) zeigt aber eine nicht zu empfehlende rauhe Oberflächenbehandlung, welche die Bildung einer natürlichen schönen Patina von vornherein ausschließt.

Die reichbeschickte Abteilung ostasiatischer Bronzen bot vieles Interessante. Was Graf Edm. Zichy, Herr Trau, was das Pester Kunstgewerbemuseum, Herr Legationssekretär v. Siebold u. a. an Produkten japanischen und chinesischen Kunstfleißes ausgestellt hatten, ist gewiß durch die mannigfachen, oft reizend einfachen, oft überraschend phantastischen Formen, durch die unnachahmlich vollkommene Technik höchster Bewunderung wert.

Von bestechendem Äußeren waren auch größtenteils die vielen sonstigen orientalischen Bronzen, unter denen sich manche durch Eigentümlichkeiten der Schrift auszeichnen sollen. Jedenfalls beachtenswert, auch für den Nichtorientalisten, waren die reich tauschirten älteren Gefäße. Ein schönes Beispiel dieser Art ist der im 1. Bande des Repertoriums für Kunstwissenschaft publizirte Leuchter aus dem Besitze des Grafen Rudolf Hoyos.

Schließlich muß noch eines Schrankes gedacht werden, in welchem eine Reihe siamesischer Statuetten (meist Buddhafiguren) vom k. k. naturhistorischen Hofmuseum zusammengestellt waren.

So gewährte uns denn die Ausstellung wirklich eine höchst lehrreiche Übersicht über die Art und Weise, wie die Bronze zu verschiedenen Zeiten und bei verschiedenen Völkern der Kultur und der Kunst gedient hat. Möge eine das moderne Kunsttreiben belebende Wirkung, wie sie durch die Ausstellung angestrebt war, nicht ausbleiben!

Wien. Th. Frimmel.

Die internationale Kunstausstellung in München.

Mit Illustrationen

IV.

Österreich-Ungarn. — Frankreich. — Belgien und Holland. — Schweden und Norwegen. — Amerika.

Wenn die internationale Ausstellung in Wien schon nicht im stande war, die Hauptträger der österreichisch-ungarischen Kunst zu einer vollen Entfaltung ihrer Kräfte [illegible] auch nur zur Abgabe einer „Visitenkarte“ anzuspornen, so vermochte es die Münchener noch viel weniger. Der Außenstehende ist geneigt, in dieser vielleicht durch materielle Ursachen wohlbegründeten Zurückhaltung ein Spiegelbild der verwickelten politischen Verhältnisse und der daraus resultirenden allgemeinen Verdrossenheit zu erblicken. Man hat das Gefühl, als ob die österreichischen Künstler, nach einer Periode des glänzenden Aufschwunges in einem Stillstand befangen seien, in welchem sie, vielleicht durch die Ungunst der äußeren Verhältnisse, nicht recht zur Verwertung ihres geistigen und technischen Vermögens gelangen können. Sowohl in Wien als auch in München fehlte es in der österreichisch-ungarischen Abteilung an einem Werke von großem Wurf in der Konzeption, obwohl man [illegible] einer ganzen Reihe von Künstlern die technischen Bedingungen dazu voraussetzen konnte. Die Deutsch-Österreicher hatten sich in München fast ausschließlich auf das Genre, die Landschaft und das Stillleben beschränkt. Selbst die Porträtmalerei, in welcher speziell Wien so Hervorragendes leistet, war nur durch ein äußerst distinguirt aufgefaßtes und auch in der Farbe vornehm und duftig behandeltes Damenbildnis von H. v. Angeli, durch einige Porträts von Gaul und durch ein Damenporträt von Canon vertreten, welches ein Anleihen bei Velazquez und van Dyck kombinirt war. Ganz im Rubensschen Fahrwasser bewegte sich der in Kohle ausgeführte Entwurf zu einem Altarbilde und die Brustbilder von Papst Leo dem Großen, Cassiodorus, Boethius und St. Benedikt, welche Canon im Auftrage des österreichischen Unterrichtsministeriums ausgeführt hat. Wenn er sich auch mit [illegible]

System des vlämischen Meisters eingelebt hat, so verrät er doch in der eleganten, etwas weichlichen Charakteristik der Köpfe den Modernen. Die große Malerei, soweit es sich wenigstens um den Umfang und den Figurenreichtum handelt, war allein durch den Böhmen Brozik und zwei Ungarn vertreten. Die beiden Bilder des ersteren, welche jedoch nicht er selbst, sondern ein Berliner Kunsthändler ausgestellt hatte, ein „Fest bei Rubens“ und „Der Balladensänger“ auch eine Hoffestlichkeit bei einem mittelalterlichen Fürsten), waren bereits aus früheren Ausstellungen bekannt. Es sind zwei Sammlungen hübscher Kostümfiguren mit glatten Porzellanköpfen, welchen jede Spur von geistigem Leben abgeht. Auch das große Gemälde des einen Ungarn, „Das Bahrgericht“ von Eugen Gyarfas, hatte man bereits in Wien gesehen. Wenn auch der Münchener Katalog den dem Bilde zu Grunde liegenden Vorwurf (eine Art Gottesgericht, von welchem die Braut des Ermordeten betroffen wird, der sich um ihrer Launenhaftigkeit willen den Tod gegeben) ausführlich mitteilte, so gereicht die Unklarheit des Motivs dem sonst sehr tüchtigen Bilde doch zum Nachteil. Auch hätte es nicht des reichlichen Aufwandes von schwarzen, undurchdringlichen Tönen bedurft, um das Unheimliche des Augenblicks zu verstärken, zumal der in der Braut plötzlich zum Ausbruch kommende Wahnsinn mit ergreifender Wahrheit zur Anschauung gebracht worden ist. Das große Bild von Julius Benczur, „Die konstituirende Generalversammlung der ersten ungarischen allgemeinen Assekuranzgesellschaft 1857“, machte auf den ersten Blick einen wunderlichen, ja komischen Eindruck. Ohne den Katalog zu befragen, würde man an eine große Haupt- und Staatsaktion gedacht haben, welche diese Herren in ihren nüchternen schwarzen Oberröcken um den grünen Tisch vereinigt hat, so an eine Art modernen Kompromisses der Edeln zur Erhaltung der Grundgesetze bürgerlicher Freiheit. Wenn man aber aus dem Katalog erfährt, daß es sich hier nur um den befriedigenden Gründungsabschluß einer Versicherungsgesellschaft handelt, so wird man die feierliche Darstellung dieses Moments doppelt komisch finden. Darf man aber dem Maler einen Vorwurf daraus machen, daß er aus einem solchen Moment nichts Besseres herauszuholen verstanden hat, wenn es einem A. v. Werner nicht einmal gelungen ist, dem doch ohne Vergleich bedeutsameren Schlußmoment des Berliner Kongresses irgend eine interessante Seite abzugewinnen? Wollte man die Parallele zwischen beiden verwandten Bildern noch weiterführen, so würde derselbe entschieden zu Gunsten Benczurs ausfallen. Obwohl er keine Uniformen hatte, an denen er den Reichtum seiner Palette erproben konnte, sondern ausschließlich auf schwarze Röcke angewiesen war, ist das Kolorit seines Bildes doch bei weitem erfreulicher, weil es wärmer und geschlossener ist. Wenn an diesem immerhin respektablen Werke etwas schlecht gemacht ist, so liegt die Schuld daran weit weniger an dem Maler, als an den Auftraggebern, welche sich in dem für solche Scenen angemessenen Maßstabe geirrt haben. Jedenfalls war dies Gemälde im stande, etwas den unangenehmen Eindruck zu verwischen, den Benczurs über die Maßen freche Bacchantin mit ihrem widerlichen Satyr auch in München hervorrief. Sonst waren in der ungarischen Abteilung noch bemerkenswert: die heil. Elisabeth von Ungarn (das Rosenwunder) von Liezen-Mayer, der lustige Besuch zweier Zechkumpane bei einem durch die Gicht zur Enthaltsamkeit verurteilten Ritter von Geza Peske, die Landschaften von Bela von Spanyi und Geza von Meszöly und das Hochzeitsdrama von Johann Janko, wo sich ein armer Teufel auf dem Wege das Leben genommen hat, welchen der begünstigte Nebenbuhler mit seiner jungen Frau passirt. Über die wunderlichen Phantasien Michaels von Zichy, die aus einer krankhaften Gemütsstimmung heraus geboren sind, darf man wohl stillschweigend hinweggehen. Wie schon oft bemerkt worden ist, teilen die ungarischen Künstler mit den skandinavischen und den slavischen das Los, sich ihre Ausbildung außer Landes erwerben zu müssen. Neben Paris behauptet dabei München immer noch seine bevorzugte Stelle, und neuerdings hat die aufblühende Schule von Löfftz und die Lehrthätigkeit von Alexander Wagner und Benczur an der Münchener Akademie nicht wenig dazu beigetragen, diesen Vorzug zu befestigen. In München scheint auch Emanuel K. Liska seine Ausbildung erhalten zu haben, welcher einem oft behandelten Thema „Hagar und Ismael in der Wüste“, welches unsere Heliogravüre wiedergiebt, neue Reize abzugewinnen wußte, indem er die von der untergehenden Sonne beleuchtete Wüstenlandschaft als kräftigen

Ritter zur Verstärkung der tröstlichen Gemütsstimmung der Verlorenen und Verlassenen einführte. Der Kopf der Hagar ist ausdrucksvoll und von innen heraus charakterisiert, ohne an das Pathetische auch nur zu streifen. Besonders erfreut aber die Feinheit und Genauigkeit der Zeichnung und das geschmackvolle Arrangement der Gewänder, in welchem die ruhigen Linien vorwalten. Der Kroate Nikola Mašić, dessen Feld- und Gartenbilder mit lebendig gezeichneten Figuren schon auf mehreren Ausstellungen wegen ihrer selbständigen Auffassung und ihres frischen, gleichviel von jeder Schablone unabhängigen Naturgefühls Aufmerksamkeit erregt haben, ist jetzt ebenfalls in München ansässig. Seine „Slowenischen Gänsehirten“, welche unser Holzschnitt reproduziert, waren schon in Wien und anderswo zu sehen. Der Wiener Katalog nennt Agram als seinen Wohnsitz. Wo hat dieser Künstler aber seine Ausbildung erhalten? Wer war sein Lehrer? Wo ist er geboren? Das sind Fragen, die sich bei vielen Künstlern jedem aufdrängen, der sich mit unserer modernen Kunst eingehender beschäftigt, und auf welche die deutschen Kataloge immer noch keine Antwort geben. In mancher Beziehung ist es ja mit unserer Katalogmisère seit zehn Jahren besser geworden, aber in Bezug auf jene ganz unerläßlichen Auskünfte stehen unsere Kataloge hinter den französischen, welche doch auch kein Ideal von Vollkommenheit sind, noch weit zurück. Wir müssen mit Beschämung gestehen, daß der erste Kunstausstellungskatalog, welcher in Bezug auf biographische Mitteilungen billigen Anforderungen genügte, in — Rußland aus Anlaß der Moskauer Ausstellung von 1882 erschienen ist. Es scheint auch hier das traurige Wort maßgebend zu sein, daß man in Deutschland fünfzig Jahre braucht, um einen Fehler einzusehen, und weitere fünfzig Jahre, um ihn zu verbessern.

In der Abteilung der deutsch-österreichischen Maler waren die Landschaften und Genrebilder, wie gesagt, das Bedeutendste, namentlich die ersteren. Auf eigene Hand suchen die österreichischen Landschaftsmaler, ohne daß man ihnen eine direkte Nachahmung der Holländer oder der französischen Stimmungsmaler nachweisen kann, das seelische Leben der Natur gleichsam zu entbinden. Nicht in den großen Linien, nicht in magischen Lichteffekten, sondern in der Tonstimmung liegt nach ihrer Ansicht der poetische Gehalt der unbelebten Natur verborgen, und diesen wissen sie mit großer Virtuosität auszubeuten. Emil Schindler, Gottfr. Seelos und August Schaeffer stehen in dieser Richtung obenan. Doch übertrifft sie Eduard von Lichtenfels noch an Stimmungsgewalt und an Größe der Auffassung. Ihnen zunächst kommt Franz Ruben mit seinem durch die anspruchslose und einfache Haltung ausgezeichneten Kanalmotiv aus Venedig. Robert Ruß, Hugo Darnaut, Remi van Haanen und Rudolf Ribarz bewegen sich ebenfalls meist in einem gesunden, aber etwas nüchternen Naturalismus. Dasselbe gilt auch von Tina Blau, welche eine Technik besitzt, die sich vor den kühnsten Aufgaben nicht fürchtet, selbst nicht vor dem ersten hellen Grün des Frühlings, das wegen seiner impertinenten, in die Augen fallenden Farbe sich trotz der heißen Bemühungen der Impressionisten immer noch nicht das unbestrittene Bürgerrecht im koloristischen Katechismus unserer Tage errungen hat. Die Genremalerei hatte meist bekannte, aber tüchtige Leistungen aufzuweisen, von denen wir nur „Die Weinverteilung an die Invaliden“ von Fr. Friedländer, den „Markt in Tunis“ von Schönn, „Die Kunstpause“ von Brožik, „Die venezianische Straßenscene“ und die namentlich in der Charakteristik der zahlreichen Figuren meisterhafte „Sängerhuldigung vor dem österreichischen Kaiserpaare“ von Karl Karger, den „Einmarsch der Dampierre-Kürassiere in die Hofburg“ von Sigmund L'Allemand, „Die Fouragirung“ von Alfred Friedländer, „Das geraubte Kind“ von Kozakiewicz, „Der einzige Schriftgelehrte im Hause“ von Franz Rumpler, „Das Passeggio“ von Passini, den „Theaterbrand“ von R. Ernst und „Die Lollhardenprozession“ von Schikaneder (Prag) hervorheben wollen. Auf dem Gebiete des Stilllebens hatten, wie immer, Charlemont, Schödl und Camilla Friedländer in der Etalage ihrer zierlichen, mit wunderbarer Ausdauer gemalten, kokett arrangirten Nippessachen gewetteifert.

Die französische Abteilung zeigte bei weitem nicht die glänzende Physiognomie wie im Jahre 1879. Während damals eine Auswahl aus den besten Bildern der letztvergangenen Salons mit großem Raffinement getroffen und auch die Dekoration der Säle mit feinem Geschmacke

durchgeführt war, zeigte die Ausstellung von 1883 in jeder Hinsicht das Gepräge des Improvisirten, des zufällig Zusammengewürfelten. Weil man in Paris sich noch in letzter Stunde zu einer Beteiligung entschlossen hatte, gab man, was gerade übrig war, ohne Rücksicht darauf zu nehmen, ob Frankreich wirklich eine würdige Vertretung fand. Im Gegensatz zu der ungeheuren Begeisterung der Münchener von Anno 1879 trat denn auch bei der Eröffnung der französischen Säle im vorigen Jahre eine große Ernüchterung ein. Die Kollektion Hefner gab einen viel vorteilhafteren Begriff von der neuesten französischen Malerei, und es fielen daher auch zwei von den Medaillen erster Klasse, welche die Franzosen erhielten, auf jene Abteilung. Nur an architektonischen Zeichnungen haben die Franzosen immer etwas übrig, und dieser Teil ihrer Ausstellung gab allein einen Begriff von ihrer Leistungsfähigkeit. Es waren freilich überwiegend die bekannten Aufnahmen, Restaurationen und Rekonstruktionen von Denkmälern aus dem Altertum, dem Mittelalter und der Renaissancezeit; aber man weiß, daß die französischen Architekten in solchen Arbeiten nicht nur ein feines Formengefühl, sondern auch eine außerordentliche Virtuosität in der graphischen Darstellung offenbaren, welche nur von wenigen deutschen Architekten erreicht werden. Insbesondere halten die Studien unserer polytechnischen Schulen mit den französischen Arbeiten ähnlicher Art immer noch keinen Vergleich aus, obwohl in den letzten Jahren auch in dieser Hinsicht manches besser geworden ist. Bei den Entwürfen unserer Architekten auf dem Papier liegt der Schwerpunkt meist in der Erfindung, während die zeichnerische Durchführung sich gewöhnlich auf das absolut Notwendige beschränkt oder, wo sie mehr giebt, häufig mit Hilfe eines Malers durchgeführt wird. Von deutschen Architekten, welche sich an der Münchener Ausstellung beteiligt hatten, vermögen sich nur Kayser und v. Großheim (Berlin), Ewerbeck und Neumeister (Aachen=Wiesbaden) und Fr. Thiersch (München) in Bezug auf die künstlerische Darstellung und die saubere Detailausführung ihrer Entwürfe mit den Franzosen zu messen. Die österreichischen Architekten hatten sich von der Ausstellung gänzlich ferngehalten. Und dabei waren die Franzosen nicht einmal durch ihre ersten Baukünstler vertreten. Von hervorragenden Namen sah man nur Albert Ballu, Ruprich-Robert, Boeswillwald, Ch. A. Questel und Eduard Corroyer. Wenn auch bei den Restaurationsversuchen antiker Baudenkmäler manche müßige Spielerei mit unterläuft, so muß doch auf der andern Seite anerkannt werden, daß diese Arbeiten von großer Bedeutung für die Übung des Formengedächtnisses und für die Ausbildung eines feinen Gefühls für Harmonie der Verhältnisse und für Monumentalität sind. Man weiß, daß die französischen Architekten nach diesen Richtungen den deutschen überlegen sind, wenn die letzteren im Durchschnitt auch, gegenwärtig wenigstens, phantasievoller und minder einseitig sind.

Auch auf dem Gebiete der graphischen Künste, speziell des Kupferstichs und der Radirung, stellt sich das Verhältnis zwischen Frankreich und Deutschland immer noch zu Gunsten des ersteren Landes. William Unger, der die Ehre Deutschlands hätte retten können, war nicht vertreten. Raab und Hecht boten zwar einen sehr respektablen Ersatz, aber in Bezug auf geistreiche und leichte Technik, auf Schmelz und Transparenz des Tons vermögen sie sich neben L. Flameng, Gaillard und Charles Waltner, welche in Stich und Radirung einige Haupttreffer ausgestellt hatten, nicht zu behaupten. Der einzige, der es im stande war, der Dresdener Karl Köpping, hat sich in Paris ausgebildet, wo er seinen Wohnsitz hat. Zwei Radirungen nach Rembrandt und Munkacsy „Nachtschwärmer“ sind durchaus seines Lehrers Waltner würdig und in einer dritten Radirung („Froufrou“ nach Clairin), einem Meisterwerke in der zarten und duftigen Behandlung bei größter Helligkeit des Tons, kann er sich mit den größten französischen Tausendkünstlern auch in Bezug auf die Pikanterie der Auffassung messen.

Adolf Rosenberg.

(Fortsetzung folgt.)

Der Florentiner Waffenschmied Pisanio Tacito.

Von Wendelin Boeheim.

Mit Abbildungen.

Wir sind durch [illegible] zur Kenntnis eines Manuskriptes [illegible][1], einer Handschrift, die vom Jahre 1642 datiert [illegible] höchst wertvolle Daten über Kunst und [illegible].[2] Es ist eine sonderbare, [illegible]. Der Meister, der auf seine [illegible] Medici[2] zueignet, hatte [illegible] Förderung der Geschichte der Kunst [illegible] der Wiedergabe der Marken an Waffen, [illegible] voll und er sagt, er sei [illegible] Waffen erzeugt haben, [illegible] er nur die Marken der [illegible] ziemlich unbeholfener Zeichnung, [illegible] dieselben, so daß die Angaben [illegible] aber mit seinem [illegible] 16. Jahrhundert [illegible] der bekannt gewordenen Meistern [illegible]. Er nennt [illegible] Beispiel die Büchsenmacher Francini, il Boja, Verdiani, die Cominazzi u. a. ganz richtig und seine Angaben über sie sind stichhaltig. Einen, und es ist dies für uns der wichtigste, Teil widmet er den Florentiner [illegible]. Er bringt hier Namen, die [illegible] Daten, [illegible] Stande der Forschung [illegible] völlig unbekannten Meistern, die, nach seinen Schilderungen zu urteilen, zu den bedeutendsten des Faches [illegible] Schluß ziehen, daß auch die Stellen im Manuskripte, welche unbekannte Künstler [illegible] der Wahrheit entsprechen. [illegible] Weiterforschung gemacht zu werden. Wir haben eine Stelle näher geprüft und unser Autor hat sich in Bezug auf die Richtigkeit seiner Angaben überraschend bewährt. Wir legen die Ergebnisse der Untersuchungen über einen bisher unbekannten Meister im folgenden vor.

Nach interessanten Bemerkungen über [illegible], Aluigi Vani, die Gebrüder [illegible] Treibarbeiter und Ciseleure, fährt der Verfasser fort:

„Ma che starò io delli homini che hanno lavorato di cesella, si ritrova nell'armaria che era dell' Ecc.mo Duca d'Urbino, [illegible]

[1] Arte [illegible] ferro con varie impronte che si trovano in diverse arme cosi antiche come moderne e vari segreti e tempere [illegible] XIX [illegible]

[2] Vermutlich [illegible] Hause und dieses Namens war zur Zeit nicht am Leben.

[3] Ferdinand II., geboren 1610, [illegible] 1621, starb [illegible]

un Elmo con il petto e gli spallacci, il quale si dice esser stato d'Annibale Cartaginense, ove era talmente lavorato con un Mascarone con dua corna aviticchiate, che sporgevano fuori con una tal Maestria, che molti del considerare come sia possibile a cisellare e sporgere il ferro totalmente che a farlo di gietto parebbe impossibile il farlo come anche il petto forma due ali di drago piene d'occhi e similmente li spallacci figurano due teste di Leone; la quale armatura fu fatta secondo che afferma Felitiano Macedonio da Piripe, (uno?) scultore valentissimo, il quale fu detto poi Pifanio Tacito, che fu in tal arte heroe."

Zur näheren Prüfung dieses Textes schien es vorerst von Wichtigkeit zu erfahren, für welchen Herzog von Urbino der beschriebene Prunkharnisch gefertigt wurde, da über die Zeit der Fertigung desselben, sowie über die Periode der Thätigkeit des Meisters, nicht die geringsten Angaben gemacht wurden. In der Sammlung kleiner Porträts von Berühmtheiten vergangener Zeit und Zeitgenossen, welche Erzherzog Ferdinand von Tirol angelegt hatte[1]), befinden sich fünf Bildnisse von Beherrschern von Urbino, von Otto Antonio von Montefeltre bis auf den letzten Herzog von Urbino, Franz Maria II. Ein einziger Blick auf diese Reihe genügt, um den Eigentümer des oben beschriebenen Kunstwerkes herauszufinden, denn mit demselben zugleich ist auf dem betreffenden Bildnisse auch der Helm sowie das Bruststück abgebildet ganz genau so, wie sie Petrini beschrieb. Das Bildnis stellt den Herzog Guidobald II., Sohn des Franz Maria I., aus dem Hause Rovere-Montefeltre dar (geb. 1514, folgte 1538, starb 1574). Das nebenstehend abgebildete Porträt, ein Ölgemälde auf Kupfer, ist 14 cm hoch und 10 cm breit. Der Herzog, ein Mann zwischen 40 und 50 Jahren, mit regelmäßigen, männlich ernsten Gesichtszügen, starker Nase, großen Augen, kurzgeschorenen, an der Stirne spärlichen Haaren und kurzgestutztem, am Kinne etwas ins Graue spielendem Vollbarte, ist bekleidet mit einer schwarzseidenen, breit mit schwarzem Sammt besetzten und mit Pelz verbrämten Schaube, die an der Brust mit Schnüren geschlossen ist. Am Halse wie an den Handgelenken stehen schmale weiße Krausen vor. Am Halse hängt an einem schwarzseidenen Bande der Vließorden[2]) in Form eines zierlich gearbeiteten Kleinods. Der Herzog hält in der Rechten braune Handschuhe, die Linke stützt sich leicht auf den zierlich und fein ornamentirten goldenen Griff eines Degens. Im Hintergrunde auf einem mit grünem Stoffe bekleideten Gestelle liegt ein reich verzierter bizarr gestalteter Helm. Er bildet

Guidobaldo II. von Urbino.

---

[1]) Gegenwärtig in den kunsthistorischen Sammlungen des österreichischen Kaiserhauses: Porträtsammlung.

[2]) Guidobald II. war der einzige seines Hauses, welchem der Toison verliehen wurde, die Persönlichkeit war daher in der Bildnisreihe unschwer festzustellen. Der Herzog figurirt in den Listen des Ordens mit folgendem Titel: „Guidobaldus de Montefeltrio Dux Urbini" und zwar zunächst hinter: „Franciscus II. Rex Galliae", ein Anhaltspunkt dafür, daß der Herzog den Orden nicht früher als 1559 erhielt.

den Kopf eines phantastischen Ungeheuers mit [illegible] Schnauze und [illegible] gerollten Widderhörnern, hinter denen lange Ohren hervorstehen. Über der [illegible] die Stirne herab, den Helmkamm markirend, liegt ein [illegible] Ungeheuer mit [illegible] und Delphinenkopf ausgestreckt. An den Seiten des Helmes sind kleine [illegible] nietet, zwischen deren Rippen in drei Reihen menschliche Augen dargestellt sind. [illegible] rande zeigen sich noch die weißen Federn eines Helmschmuckes. Rechts rückwärts [illegible] einen grünen Vorhang, in [illegible] Falten gelegt, daneben steht, in der Art der [illegible] dargestellt, ein geschlossenes Harnischbruststück ohne Achselstücke. Dasselbe [illegible] über die Brust gelegten Drachenflügeln, deren Rippen durch die [illegible] bildet sind. Die Zwischenräume, somit die Flughäute, sind mit drei Reihen [illegible] geränderter Menschenaugen belegt. Der Kragen mit [illegible] ist mit den [illegible] geschobenen Bruststücken mit der Brust im Geschiebe verbunden und schließt enge an den Hals an. Vorn an der Kragenmitte zeigt sich eine ornamentirte Kartouche, innerhalb welcher eine im Gemälde unleserliche Inschrift dargestellt ist. Die kurzen Beintaschen bestehen aus [illegible] ziegelförmig übereinander liegenden Eisenplättchen. Durch die Halsöffnung sind zwei Kommandostäbe gesteckt, ein einfacher hölzerner, ein sogenanntes „Regiment“, ein anderer, anscheinend von Silber, ist cylindrisch geformt mit feingegliedertem und goldverziertem Knopfe, der mit kleinen Wappen geziert und oberhalb mit einer Eichel besetzt ist. Das Bild verrät eine sehr gewandte und fähige Künstlerhand, von welcher noch drei andere Bildnisse aus der Reihe der Urbinaten der Sammlung stammen.[1]) Es erinnert in seiner zarten und delikaten Behandlung sehr an die Bildnisse des Alessandro Allori (geb. Florenz 31. Mai 1535, gest. 22. September 1607), dürfte jedoch eine erst nach [illegible] gemalte Wiederholung des Originals, aber von der Hand desselben Meisters sein, das, wie wir weiter unten bemerken werden, schon beiläufig um 1560 gemalt war. Bei der hier ausgesprochenen Vermutung über den Meister müssen wir es bewenden lassen, ohne damit ein bestimmtes Urteil fällen zu wollen.[2])

Es bedarf wohl keiner [illegible] Auseinandersetzung, um die Leser vollständig davon zu überzeugen, daß mit den hier abgebildeten Waffenstücken jene von Petrini beschriebenen identisch sind, und es bliebe, um den Beweis zu vervollständigen, nur noch übrig, unwiderlegbar darzuthun, daß die hier dargestellten Prachtstücke nicht Gebilde der Phantasie eines Künstlers oder des Herzogs selbst, sondern wirklich ausgeführte Kunstwerke darstellen.

Es ist überflüssig, in diesen Blättern den gewaltigen Einfluß der Herrscher Umbriens auf die Entwickelung der italischen Kunst zu betonen. Von Federigo, dem Ideale eines Fürsten der Renaissance, angefangen, erblickten die Montefeltre und Rovere ihre Herrscheraufgabe in der reichen Pflege der Kunst. Speziell von Guidobald II., dem feingebildeten und geistreichen Urgroßneffen Federigo's, des Freundes Raffaels, erinnern wir uns dessen eifriger Bemühungen betreffs des Grabmals seines Ahnen, des Papstes Julius II., und dessen Beziehungen zu [illegible], zu Tizian, Cellini und anderen bedeutenden Künstlern seiner Zeit. Auch die Urbinaten führte das feine Gefühl für die Schönheit zur Freude an den [illegible] Gebilden des Kunsthandwerks, an kunstvoll gearbeiteten Harnischen und Waffen. In letzterer Beziehung bildet ja einen trefflichen Beleg die herrliche Eisenhaube all' antica in Form eines menschlichen Hauptes getrieben und die zierliche Brigantine, welche dem Vater Guidobalds II., dem Herzoge Franz Maria I. (1491—1538), angehörten und 1532 von den Gebrüdern Negroli gefertigt wurden. Von dem [illegible] Zeitpunkte, in welchem [illegible] in den Gebilden der Renaissance waltete, bis zu jenem späteren, in welchem unsere Prachtstücke gefertigt sein können, hatte die dekorative Kunst schon eine Wendung zu einer freieren Behandlung, ja schon zum Bizarren genommen; dem Kunsthandwerk [illegible] Aufgaben gestellt, ein Kunstwerk wie das abgebildete und beschriebene konnte immerhin ausgeführt werden,

1) Von desselben Meisters Hand sind noch [illegible] I., Franz Maria's I. und des letzten Herzogs von Urbino, Franz Maria's II.

2) Vielleicht befinden sich die Originale noch [illegible]

3) Kunsthistorische Sammlungen des österreichischen [illegible]

aber es erforderte einen Meister von eminenter künstlerischer Fähigkeit und ungemeinem technischen Können, der unter den Genossen seines Faches hoch hervorragte, einen Meister, der in der Kunstgeschichte gewiß einen ehrenvollen Platz verdient.

Auch dieser letztere Beweis, daß das herrliche Kunstwerk wirklich ausgeführt wurde, ist zu erbringen, denn der Helm befindet sich zur Stunde im kaiserl. Museum zu Tsarskoe-Selo. Derselbe ist in Lithographie in dem großen Prachtwerke Musée de Tsarskoe-Selo von Fl. Gille, Tafel LVII, abgebildet und eine scharfe, gelungene Photographie, die ich dem Direktor der berühmten Sammlung, Herrn Staatsrat A. Grimm, danke, liegt mir vor. Danach ist die untenstehende kleine Abbildung angefertigt. Der Autor des vorgedachten Prachtwerkes beschreibt den Helm in folgenden Worten: „Casque italien en fer repoussé. — Le dôme de ce casque représente la tête d'un animal chimérique, a gueule de dragon. L'artiste a peut-être voulu figurer la tête de l'orque de l'Arioste. Le corps d'un crocodile décrit en s'allongeant la courbe du timbre et en forme la crête. Les oreillons représentent une feuille de vigne; au-dessus se déploie une aile fantastique, semée d'yeux; celle de gauche manque. Le couvre-nuque, très-peu saillant, offre la partie antérieure d'une seconde tête qui parait être celle d'un monstre marin."

„Ce casque, dont le fond est noir avec des restes de dorure, est d'un très-beau travail. C'est une pièce de fantaisie due à l'imagination de quelque habile armurier du XVI siècle." In seinem gegenwärtigen Zustande zeigen sich an dem Helme einige Abgänge; so z. B. fehlen die kleinen Weinblätter an den Seiten. In Bezug auf seine koloristische Ausstattung durch die Vergoldung giebt uns nur noch das vorhandene Bild eine richtige Vorstellung. Das Bruststück mit den Achselstücken, welche letztere wir auch im Bilde nicht sehen, ist leider verschollen. Über den Zeitpunkt der Fertigung dieser Waffengarnitur läßt sich nur auf Grund von Nebenumständen ein Schluß ziehen. Aus der Aufnahme derselben in das Bildnis des Herzogs läßt sich vermuten, daß ihre Fertigung nur höchstens einige Jahre vor der Anfertigung des Bildoriginales datirt. Da Herzog Guidobald 1514 geboren und hier in einem Alter von etwa 45 bis 50 Jahren dargestellt ist, so könnte man das Alter des Originalporträts um 1560, das der Harnischgarnitur um 1555 ohne Bedenken annehmen. Daß das uns vorliegende Porträt aber eine um 1580 gefertigte Wiederholung des 1560 gemalten Originales ist, erhellt aus zwei Umständen; erstlich enthält die Serie der Urbinaten von gleicher Künstlerhand auch das Bildnis des letzten Herzogs Franz Maria II. (1549—1631), der in dem Alter von gegen 30 Jahren dargestellt ist; des weitern datirt die Anlage der Sammlung kleiner Porträts durch Erzherzog Ferdinand von Tirol erst nach dem Zeitpunkte von dessen Vermählung mit Anna Katharina von Mantua, somit nach dem Jahre 1582.

In der Beurteilung des Kunstwertes unseres Wertes fühlen wir uns beschränkt. Das Werk an sich ist wenig geeignet, die künstlerische Fähigkeit des Meisters so zu prüfen, wie etwa die Arbeiten Spacini's, der Negroli oder des Lucio Piccinino u. a., welche in ihren figürlichen oder ornamentalen Reliefs Gelegenheit in Fülle bieten, um den Stil, die Komposition sowie die künstlerische Durchbildung vom ästhetischen Gesichtspunkte zu würdigen. Der Helm in Form eines phantastischen Ungeheuers läßt allerdings ein bedeutenderes Kompositionstalent auf dekorativem Gebiete erkennen, und die anatomischen Details können bei aller Verzerrung als studirt und meisterhaft durchgeführt bezeichnet werden; das ist aber auch alles. Anders verhält es sich, wenn wir die Technik des Meisters in Betracht ziehen und da können wir dem Urteile Petrini's vollinhaltlich beipflichten. Der Helm Guidobalds II. gehört zu den besten Werken im repoussé, die auf dem Gebiete der Waffenschmiedekunst existiren. Äußerst wenig Werke der Treibarbeit in Eisen, welche in den Sammlungen prangen, reichen in der Virtuosität der Behandlung des spröden Materiales zu dem Helme Tacito's hinauf, selbst die Werke der Negroli in Madrid, die Waffenstücke Karls V., treten vor dieser meisterhaften Modellirung in den Hintergrund. Einzig der „Helm mit dem Löwenhaupte" des Erzherzogs Ferdinand von Tirol in den kunsthistorischen Sammlungen des österreichischen Kaiserhauses könnte unter Bedingungen unserem Helme an die Seite gesetzt werden, während er freilich wieder durch seine unvergleichlich schöne Tausia das Werk Tacito's überragt.

Die Persönlichkeit unseres Meisters, [illegible] hat zur Stunde [illegible] unaufgeklärt. Auf das Zeugnis des übrigens unbekannten [illegible] Macedonio ist [illegible] Gewicht zu legen. Um sich den Anschein der Gelehrsamkeit zu geben, beruft sich der Autor [illegible] auf Ariost und, bei Feuergewehren, auf Philostrat, ferner auf Demosthenes, dessen Vater bekanntlich ein Waffenschmied gewesen war. Der große griechische Redner muß ihm [illegible] Gewährsmann für den Meister eines Helmes dienen, den Herzog Guidobaldo [illegible], als er noch General der venezianischen Republik war.

Benvenuto Cellini hat den um 1560 wahrscheinlich noch jungen Meister, der zu dieser Zeit bereits für den Hof zu Urbino arbeitete, ohne Zweifel nicht gekannt, denn er fand weder in seinen Trattati noch in der Lebensbeschreibung Ursache, seiner zu gedenken, weil er überhaupt der Waffenschmiedekunst [illegible] Erwähnung thut und diesem Fache ferne stand. [illegible] ist entweder die [illegible] Bezeichnung für Spirbania oder, was wahrscheinlicher ist, die Dialektform für Stefano; der Beiname ist kaum ein Familienname, sondern bezeichnet sicher nur eine individuelle Eigenschaft.

Mit diesen wenigen Daten, welche wir bisher zu sammeln vermochten, übergeben wir auf das Zeugnis Petrini's hin diesen im italienischen Kunsthandwerke hervorragenden Meister der Kunstgeschichte. Zweifellos wird es der Forschung gelingen, das Leben und die Thätigkeit desselben weiter aufzuhellen, wenn endlich die Archive der italienischen Städte, speziell vom Gesichtspunkte der Kunst und des Kunsthandwerks, und nicht allein von jenem der Staatengeschichte, nicht stückweise und vereinzelt, sondern umfassend und systematisch einer Sichtung unterzogen werden. Bis dahin muß sich der Kunstforscher mit den Brosamen begnügen lassen, die von den Tischen der Forscher der Staatengeschichte fallen.

Zur Frage über den Namen des Meisters E. S. vom Jahre 1466.

Im vierten Hefte der Zeitschrift für bildende Kunst hat Herr A. v. Wurzbach eine neue Hypothese über den Namen und die Herkunft des Meisters E. S. vom Jahre 1466 aufgestellt, indem er zu beweisen sucht, daß dieser Künstler höchst wahrscheinlich Erwein vom Stege hieß und vor 1466 Münzmeister des Kaisers Friedrich III. in Wiener-Neustadt gewesen. Die Beweisführung scheint auf den ersten Blick überzeugend zu sein, zeigt sich jedoch bei näherer Prüfung einzelner Punkte nicht derart unanfechtbar, daß man die Frage als endgiltig gelöst betrachten könnte. Die erste Prämisse der Beweisführung lautet, daß der Meister E. S. kein Goldschmied sondern ein Stempelschneider gewesen sei, und von dieser durch die Stechweise des Meisters begründeten Ansicht ausgehend, zieht der Verfasser als weiteren Beweis ein Siegel des Bischofs Petrus von Wiener-Neustadt aus dem Jahre 1477 heran. Die Komposition soll vom Meister E. S. herrühren: „sie stellt die Madonna unter einem gotischen Kapellenbaldachin sitzend dar, genau so wie der Meister E. S. und nur dieser allein seine Madonna wiederholt in Kupfer gestochen hat.“ Nun muß ich bekennen, daß ich an dieser Komposition nur weniges finde, was unbedingt auf Meister E. S. als Urheber hinweisen könnte. Eine Madonna mit wallendem Haare, mit dem nackten Kindlein auf dem Schoße, unter einem Baldachin sitzend, ist doch keine originelle Schöpfung des Meisters E. S., sondern gewissermaßen ein Gemeingut aller Schulen des 15. Jahrhunderts. Die Übereinstimmung des Bischofssiegels von Wiener-Neustadt mit den Schöpfungen des Meisters E. S. ist ganz allgemeiner Art, keine größere, als man sie an einer ganzen Reihe von Madonnenbildern, sowohl deutschen als auch niederländischen Ursprungs, wahrnehmen kann, und welche überhaupt zwischen zwei Werken einer und derselben Zeit obwaltet. Ja man könnte da vielmehr von wesentlichen Unterschieden sprechen: die Architektur ist in dem Bischofssiegel, soviel sich nach der Reproduktion urteilen läßt, eleganter, der Faltenwurf nicht so eckig, wie beim Meister E. S., der Typus der Inschrift sogar gänzlich verschieden; dies gilt auch von anderen gleichzeitigen Siegeln, namentlich von den Hof- und Staatssiegeln Kaiser Friedrichs III., wie uns der Einblick in Sava's Werk über die Siegel österreichischer Regenten belehrt. Es wäre wohl der Einwand möglich, daß der Unterschied eben durch die Verschiedenheit der Technik des Stempelschneidens und des Verfahrens der Kupferstecher bedingt ist; dann ließe sich aber auch nicht aus der Technik der Stiche ein Schluß auf die ursprüngliche Beschäftigung des Meisters ziehen. Abgesehen davon, daß der Meister vielleicht auch bei den Stempeln seine Autorschaft durch Anbringung der Anfangsbuchstaben E. S. bezeugt hätte, giebt es Gründe genug, den allerdings ganz vortrefflichen unbekannten österreichischen Stempelschneider und den Kupferstecher E. S. als verschiedene Personen zu betrachten.

Ein wichtiger, zu obiger Ansicht des Herrn A. von Wurzbach verlockender Umstand bliebe immer noch übrig — die Identität der Anfangsbuchstaben des Meisters E. S. und des vermeintlichen Schöpfers der Siegel, Erwein vom Stege; das wenige jedoch, was Herr A. von Wurzbach über die Person des letzteren mitteilt, spricht durchaus nicht für seine Hypothese. Leider giebt Herr A. von Wurzbach nicht die Quelle an, aus der er geschöpft, und da ich die Mühe gescheut, sie aufzufinden, muß ich mich mit dem begnügen, was er in seinem Aufsatze von Erwein vom Stege berichtet. Demnach war derselbe, wie anfangs erwähnt wurde, vor dem Jahre 1466 Münzmeister des Kaisers Friedrich III. zu Wiener-Neustadt. Nun, war

wirklich Erwein vom Stege ein „Münzmeister", so konnte er unmöglich der Schneider des Büchsensiegels von Wiener Neustadt und noch weniger der mit E. S. bezeichneten Kupferstiche sein. Ein Münzmeister war ein, und zwar nicht geringer, Finanzbeamter, welcher der Hofkammer beigestellt war, dem wohl die Verwaltung des Münzwesens anvertraut war, welcher jedoch mit der technischen Ausführung des Stempelschneidens und Prägens nicht zu thun hatte: dies war die Sache untergeordneter Handwerker oder, wenn man will, mitwirkender Künstler, der „Eisenschneider"; aber ein magister monetae war nie selber ein Skalptor zugleich. Ein Münzmeister wie Erwein vom Stege, der zugleich Stempelschneider gewesen wäre und in freien Stunden sich auch mit Zeichnen und Stechen, ja sogar mit Entwürfen für Grabmäler beschäftigt hätte, wäre eine ganz singuläre Erscheinung. Ist in der Quelle des Herrn A. von Wurzbach unser Erwein vom Stege nicht als Münzmeister, sondern als Stempelschneider bezeichnet, was ich nach dem klaren Wortlaut der citirten Stelle bezweifle (schon der Adel weist auf eine hohe Stellung hin), so fiele allerdings dieser entscheidende Einwand fort; dann wäre es aber doch ratsamer, in erster Reihe Münzen und Medaillen des Kaisers Friedrich III. als vergleichendes Material heranzuziehen, und nicht die Stiche, deren Urheber auch dann noch problematisch bleiben würde.

Ist es unmöglich, den Meister E. S. mit Erwein vom Stege als identisch zu betrachten, so ist auch die weitere Identifizirung des Meisters Erwein, welcher im Jahre 1470 an „Seiner Gnaden Baw" beschäftigt war, mit Meister E. S. und Erwein vom Stege, und die Zurückführung des Entwurfes für das Grabmal des Kaisers Friedrich III. auf den Meister E. S. unhaltbar, abgesehen davon, daß es an und für sich mehr als zweifelhaft erscheint, ob mit dem „Seiner Gnaden Baw" wirklich das Grabmal Friedrichs III. gemeint sei.

Die Übereinstimmung der Anfangsbuchstaben ist nur ein tückisches Spiel des Zufalls, welches allerdings genug verlockend ist, Münzmeister Erwein vom Stege, den Baumeister Erwein und den Kupferstecher E. S. als eine Person zusammenzuziehen. Diese drei waren jedoch ganz gewiß verschiedene Individuen, und der anonyme Kupferstecher E. S. vom Jahre 1466 bleibt leider nach wie vor eine der geheimnisvollsten Erscheinungen des 15. Jahrhunderts.

Prag. Dr. K. Chytil

Kunstlitteratur.

Lorenzo de' Medici il Magnifico. Von Alfred von Reumont. Zweite, vielfach veränderte Auflage. Zwei Bände. Leipzig, Duncker & Humblot. 1883. X, [illegible] VI, [illegible] S.

Reumonts Darstellung eines der interessantesten Abschnitte aus der politischen und Litteraturgeschichte Italiens ist alsbald nach ihrem ersten Erscheinen (1874) in dieser Zeitschrift, Band X, gewürdigt worden. Sie ist eine gediegene Arbeit, von einem vorzüglichen Kenner italienischer Sprache und Geschichte herrührend, auf trefflichen Studien beruhend, gut geschrieben. Ihre wesentlichen Vorzüge sind ganz bedeutende Beherrschung des Materials, geschickte Komposition, verständige Bearbeitung des reichen Stoffes; tiefere Untersuchungen dagegen, psychologische Beobachtungen und Darlegungen, die als Bestandteile eines historisch-biographischen Werkes erwünscht wären, findet man seltener.

Die zweite Ausgabe des Werkes wird als eine „vielfach veränderte" bezeichnet. Äußerlich scheint das Werk stark verkürzt: die erste Ausgabe hatte über [illegible] Seiten mehr. Indessen ist dieser geringere Umfang nicht etwa durch wesentliche Streichungen, sondern hauptsächlich durch kompresseren Druck bewirkt. Eine andere Veränderung ist die Hinzufügung zweier Bilder Lorenzo's. Das dem ersten Bande beigegebene ist nach dem von R. Morghen gestochenen Bilde Vasari's, das in dem zweiten nach einem Miniaturporträt, das früher von Müntz, Précurseurs, mitgeteilt war. (Ich weiß nicht, warum der gelehrte Herausgeber nicht die Terrakotta-Büste beachtet hat, die in meinem Buche: Renaissance und Humanismus, S. 188

abgebildet ist. Wesentliche Veränderungen wurden in den die Kunst betreffenden Abschnitten vorgenommen auf Grund der Untersuchungen und urkundlichen Veröffentlichungen von Müntz, Heiß, Friedländer u. a.: in den historischen Partien auf Grund eines großen dreibändigen, dem Florentiner Staatsarchiv erst 1874 wieder zugestellten Manuskriptes: Ricordi di lettere scripte da Lorenzo de' Medici cominciate questo di 25 di marzo 1477. Dieses Verzeichnis enthält für die Zeit von 1477—1492, freilich mit einzelnen bedeutenden Lücken, die Angabe aller von Lorenzo geschriebenen Briefe, meist nur die Adressen, häufig auch Notizen über den Inhalt, manchmal auch die Konzepte der Briefe selbst. Die zahlreichen Werke, die seit 1874 über italienische Renaissance erschienen, sind sorgsam benutzt. — Eine wesentliche Bereicherung hat das Werk durch das ausführliche Register (Band II, S. 467—499) erfahren, das die Benutzung des Buches in hohem Grade erleichtert. — Zu bedauern dagegen ist, daß, wahrscheinlich der Raumersparnis wegen, das schöne ausführliche, die behandelten Dinge bis ins Einzelnste darlegende Inhaltsverzeichnis der ersten Auflage gestrichen worden ist und einer kurzen Mitteilung der Kapitelüberschriften Platz gemacht hat. Wünschenswert wäre es gewesen, eine störende Einrichtung der ersten Auflage zu entfernen. In dieser nämlich bricht der erste Band mitten im 4. Buche „Die Medici im Verhältnis zu Litteratur und Kunst" ab; nur der erste Abschnitt „Humanisten und volkstümliche Litteratur bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts" sind dem ersten, die beiden folgenden dagegen „Die Zeit Lorenzo's il Magnifico" und „Die schönen Künste" sind dem zweiten Bande zugewiesen worden. Leider ist diese Einteilung auch in der neuen Auflage beibehalten.

Die Einteilung des Stoffes ist genau dieselbe geblieben, selbst die Überschriften sind ganz gleichlautend dieselben, nur statt Lorenzo's Tod heißt es: „Lorenzo's letzte Tage" und aus der „Chronologischen Übersicht" ist eine „Zeittafel" geworden. Vergleicht man dagegen die Darstellung im Einzelnen, so bemerkt man auf Schritt und Tritt die sorgsame Arbeit an zahllosen kleineren und größeren Veränderungen und Verbesserungen. Um ein paar Beispiele herauszugreifen, so vergleiche man die Anm. von I, S. 423 und 424 der zweiten mit I, S. 587, 588 der ersten Auflage, oder II, 85 der zweiten mit II, 111 des ersten. In der letzterwähnten Stelle wird aus den schon genannten Ricordi der Beweis geführt, daß das Datum der Apologie Pico's della Mirandula falsch ist: es muß 1488 statt 1486 heißen. — Eine ganz besondere Bereicherung, Umgestaltung, klarere Anordnung hat die „Litterarische Notiz" erfahren; wie sie jetzt vorliegt, ist sie ein trefflicher Wegweiser in der fast überreichen Litteratur der Quellen und Bearbeitungen. — Manches einzelne könnte wohl getadelt werden. Daß Reumont I, S. 114, A. 4 das Bibliothekverzeichnis des spätern Papstes Nikolaus V. ungedruckt nennt, ist nicht richtig; es ist in einem von Reumont selbst citirten Aufsatze über die Schicksale der Mediceischen Bibliothek neuerdings veröffentlicht. Indessen was können solche Kleinigkeiten gegen den großen Reichtum wertvoller und ausgezeichneter Darlegungen sagen, die in diesem Werke enthalten sind?

Eine Analyse des Buches zu liefern, wäre jetzt, nachdem es fast seit einem Jahrzehnt allgemeiner und lebhafter Anerkennung sich zu erfreuen gehabt, ein sehr überflüssiges Beginnen. Es war nur nötig, auf das neue Erscheinen des Werkes hinzuweisen und die Thatsache zu konstatiren, daß der Verfasser das viele Treffliche der früheren Ausgabe gewahrt und durch manchen ausgezeichneten neuen Zusatz bereichert hat.

Ludwig Geiger.

Edouard Manet.

Von Fritz Bley.

Mit Abbildungen.

Das Sensationsbedürfnis ist, [illegible] daraus, die große Krankheit unseres Jahrhunderts, diesseits wie jenseits des Wassers[illegible]. Wie ein übles Contagium wuchert es an den großen Herden unserer überhitzten Civilisation und durchdringt von dort durch die [illegible] den gesamten Körper der Völker. Für den gewissenlosen Schriftsteller, der uns nur zu oft [illegible] Positives zu sagen hat, giebt es ja keinen bequemeren Weg, als durch [illegible] zu blenden, anstatt unter der bestehenden [illegible] der Dinge [illegible]. Aber auch der gewissenhafte Schriftsteller vermag sich dem [illegible] nicht zu entziehen, es ist [illegible] und darum [illegible]; auch in dem gut gemeinten Eifer, auf die drohende Gefahr hinzuweisen, tritt er wider Willen in den Reklamedienst des Übels, das er bekämpfen will. Das ist das [illegible] Geheimnis jener großstädtischen Karrieren, die mit dem Geräusche ihrer Erfolge die Menge täuschen und den Besonneneren oft an der Zukunft seines Volkes [illegible] machen könnten, wenn er nicht zu großes Vertrauen zu dem Kerne der Volkskraft hätte. Eine solche Karriere ist es, um die es sich im Folgenden handelt.

Auf dem großen Eitelkeitsmarkte Paris ist vielleicht in letzter Zeit kein Name lauter ausgerufen worden, als der des Begründers des modernen „Impressionismus“, Edouard Manet; und keiner ist auch wohl bezeichnender dafür, wie das Wahnsinnigste im heutigen Paris zu Macht und Einfluß gelangen kann, wenn es mit beharrlicher Methode betrieben wird. Es ist nunmehr ein Jahr her, daß dieser Kunstrevolutionär die Augen schloß, welcher halb Paris den Kopf verdrehte; aber der Einfluß, den er geübt hat, ist keineswegs vergessen, wie die Mode von gestern, sondern eher noch nachhaltiger und tiefgreifender geworden. Hat die Schar seiner Anhänger es doch in diesem Winter durchzusetzen gewußt, daß die École nationale des Beaux-Arts ihre bisher als Heiligtum der Tradition betrachteten Räume zu einer Gesamtausstellung der Werke Manets bewilligte; und der Buchhandel sich beeilt, mit den üblichen Kommentaren dieses Ereignis der Saison zu beglückwünschen. Eine ausführliche Biographie Manets aus der Feder seines Verehrers Edmond Bazire ist bei A. Quantin erschienen[*], und Emile Zola, dessen über Manet veröffentlichte Aufsätze seiner Zeit einen solchen Sturm der Entrüstung heraufbeschworen, blickt in der Vorrede, die er zu dem Kataloge der gegenwärtigen Manet-Ausstellung geschrieben hat, mit Genugthuung auf die Siege hin, welche die Sache der „Wahrheit“ seit jener Zeit errungen.

„Der Einfluß ist da“, schreibt er, „unleugbar, und tiefer greifend mit jedem neuen Salon. Denkt euch zwanzig Jahre zurück, ruft euch jene schwarzen Salons ins Gedächtnis, in denen selbst die Studien des Nackten dunkel erschienen, als seien sie mit moderndem Staube bedeckt! In den großen Rahmen badeten sich die Historie und Mythologie in ganzen Lagen von Asphalt; nirgends ein Abstecher in das Gebiet der wirklichen Welt, zu dem Leben, zum vollen Lichte; kaum, hier oder da, eine kleine Landschaft, auf die ein Stückchen blauer Himmel herniederzuscheinen wagte. Aber nach und nach sah man die Salons sich aufhellen, die Römer und Griechen von Mahagoni mitsamt den Nymphen von Porzellan verschwinden, während die Flut von modernen, dem Alltagsleben entnommenen Darstellungen von Jahr zu Jahr wuchs, die Wände überschwemmte und sie mit ihren lebendigen Accenten in hellstes Sonnenlicht setzte. Das war nicht nur eine neue Zeit, das war eine neue Malerei, deren Streben nach dem vollen Lichte gerichtet war, welche das Gesetz der Farbenwerte achtete, jede Figur in voller Beleuchtung gab und auf ihrem Platze, nicht nach der herkömmlichen Überlieferung in idealer Weise zurechtgestellt.“

Und das Verdienst, diese beglückende Kunstreform begründet zu haben, mißt Zola keinem andern als Edouard Manet und damit natürlich im Stillen auch sich selbst, dem litterarischen Champion des Impressionismus, zu. Zu letzterem ist er übrigens berechtigt. Denn in der That gehören diese beiden Männer zu einander: der Verfasser des „Assommoir“ ist nichts anderes, als ein Manet der Poesie, nur, wie mir scheinen will, mit mehr Talent begabt, als der Begründer des Impressionismus aufweisen konnte. Einer wie der andere sind sie Pedanten des Schmutzes und der Trivialität; und der Platz, welchen man ihnen dermaleinst in der Kulturgeschichte Frankreichs anweisen wird, kann nur der sein, daß sie die Exponenten jenes thörichten Prinzipes waren, welches der Kunst ihre eigentliche Aufgabe bestritt, nämlich: zwischen den in den Einzelerscheinungen sich auseinanderlegenden Sonderideen das Gemeinsame zu suchen, welches diese mit der Hoheit der absoluten Idee verknüpft. Zola giebt dieser thörichten Verkennung des wahren Wesens der Kunst

*) Bazire, Edouard Manet. Paris, Quantin. Die diesem Aufsatz beigefügten Illustrationen sind dem genannten Werke entlehnt.

mit dem ihm eigenen Gemisch von Naivität und Cynismus, wie bei jeder [illegible] Gelegenheit, auch wieder in der Vorrede zu dem Manet-Kataloge Ausdruck:

„Vergeßt die Ideen von Vollendung und Absolutem! Glaubt nicht, daß eine Sache schön sei, weil sie vollendet ist nach gewissen physischen und metaphysischen Maßstäben! Eine Sache ist schön, weil sie lebt, weil sie menschlich ist! Und Ihr werdet alsdann mit Entzücken diese Malerei Manets genießen, welche zu der Stunde kam, wo sie ihr Wort zu sagen hatte, und die es mit einer durchdringenden Originalität gesagt hat. Sie ist klug und geistreich, viel mehr, als die gelehrten Maschinen, um derentwillen man sie ausrotten wollte, und die heute schon im Staube der Speicher schlafen."

Die Begeisterung für sein von der Kunstidee befreites Schönheitsideal verleitet Zola also zu einer argen Überschätzung Manets und des von ihm geübten Einflusses. Es mag ja wahr sein, daß die heutige naturalistische französische Malerei, wie sie in L'Hermitte und Bastien-Lepage ihren bezeichnendsten Ausdruck findet, vielfach von den Ideen Manets und Zola's beeinflußt ist; aber um auf seine begabteren Zeitgenossen einen direkten Einfluß zu üben, fehlte es Manet viel zu sehr an der gründlichen Beherrschung der Form, die Courbet auszeichnete, und welche auch jenen neueren Malern in so hohem Grade eigen ist. Manet ist infolge seines Experimentirens nie über ein höchst untergeordnetes Wissen hinausgekommen; es ist daher eine ganz und gar unberechtigte Übertreibung, wenn Zola ihn mit Courbet, Delacroix und Ingres auf eine Stufe der Bedeutung stellt. Auch in seinem Charakter ist Manet ganz und gar nicht mit Courbet zu vergleichen. Der Communard, welcher die Vendômesäule stürzte, war ein überzeugter Prophet der sozialen Revolution; und wie seine Kunst einen einzigen Protest bildete gegen das herkömmliche Schönheitsideal der eleganten Welt, so war sein ganzes Leben von einem einzigen Gedanken durchglüht: von dem ehrlichen Hasse gegen die Bourgeoisie und der aufrichtigen Begeisterung für die Hebung des Loses der Proletarier, die er mit Waffengewalt glaubte ertrotzen zu können. Die Eitelkeit hatte keinen Raum in dieser Feuerseele. Manets innerste Triebfeder aber war die Eitelkeit, und zwar die ganz gewöhnliche oberflächliche Eitelkeit des gesellschaftlichen Strebers. Alle seine litterarischen Verehrer heben dies in bezeichnender Idiosynkrasie selbst bei jeder Gelegenheit hervor. „Dieser Kunstrevolutionär", schreibt Zola in der mehrerwähnten Vorrede, „welcher die Welt verehrte, hatte stets von dem Erfolge geträumt, so wie er sich in Paris giebt, mit den Schmeicheleien der Frauen, mit lobreichem Empfange in den Salons, mit dem luxuriösen Leben, welches inmitten der Bewunderung der Menge dahingaloppirt." Als ein Mann von angenehmer Erscheinung, durch Reichtum den Sorgen der meisten Künstlerlaufbahnen entrückt und mit hinreichender Weltkenntnis versehen, durfte Manet der Erreichung dieses von Zola gekennzeichneten höchsten Lebensszieles um so sicherer sein, als er sein Schifflein in das Fahrwasser des kräftigsten aller modernen Vorurteile lenkte, nämlich der Idolatrie, welche das moderne Frankreich mit der Revolution treibt.

Der kindische Haß gegen alles Bestehende, die Sucht, alles, was bis dahin für recht, gut und schön erkannt war, über den Haufen zu werfen, war auch der wirksame Bundesgenosse des Begründers der Impressionistenschule. Nicht unwesentlich mag dieser pietätlose Rabulismus in Manet genährt sein durch die klerikale Erziehung, welche er in seiner Jugend genoß. Er war im Jahre 1832 als ältester von drei Söhnen eines Beamten in einem Hause der Rue des Vieux Augustins, der heutigen Rue Bonaparte, geboren, gerade gegenüber der École des Beaux Arts, wo in den letzten Monaten die Ausstellung seiner Werke das Ereignis der Saison bildete. Bazire schilderte Manets Eltern als

spießbürgerliche Leute, und ein gut Teil dieser Spießbürgerlichkeit findet sich in Manets eigenem Charakter wieder. Mindestens suchte man in seinem ganzen Leben vergebens nach einem Aufflammen begeisternder Leidenschaft, nach einem ehrlichen dummen Streiche, nach einem warmen Hauche elementaren Genies. Mit sechzehn Jahren dem Collège Rollin entwachsen, geht er mit der Erlaubnis seiner Eltern zur See und tritt an Bord der „Gouadeloupe" nach Rio de Janeiro seine erste Reise an. Dieselbe befruchtete indes seine Phantasie nicht; er erlebte keine Abenteuer und suchte solche auch im Geiste nicht. Ebensowenig quoll ihm in den Fingerspitzen der Schaffensdrang. Allerdings zeichnete er in oberflächlichen Skizzen die Physiognomien der Matrosen und die „flüchtigen Eindrücke" der Fahrt; aber „ce n'était pas l'étude; une distraction simplement" schreibt Bazire. Nach seiner Rückkehr entschloß er sich, zum gewiß begründeten Entsetzen seiner Eltern, Maler zu werden und trat in das Atelier von Couture ein. „Couture", schreibt Bazire, „war nicht übermäßig liebenswürdig und liebte es ganz und gar nicht, daß man sich emanzipirte." Manet aber bekundete sofort, noch ehe er überhaupt etwas Gescheites gelernt hatte, den ihm eigenen Geist des Widerspruches, die krankhafte Sucht, nicht nur in der Wiedergabe, sondern auch in der Auffassung der Form originell sein zu wollen. Er nannte das: „envisager la nature, la traduire d'après soi" und erregte damit den berechtigten Zorn seines Meisters. Es scheint sogar, daß Couture den wunderlichen Schüler entlassen hat; Bazire geht über den Grund und den Zeitpunkt des Austrittes aus dem Atelier mit einer Flüchtigkeit hinweg, welche seinem in den kleinsten Einzelheiten gewissenhaften Lebensbilde sonst nicht eigen ist. Manet begab sich also auf Reisen, ging nach Deutschland, wo er in Kassel, Dresden, Wien und München die Alten, insbesondere Rembrandt kopirte. Dann studirte er die Galerien von Rom und Venedig, wo er unter andern in der Kopie eines Tintoretto „ein Wunder von Wissen in der Reproduktion zeigte: das Bild von Tintoretto war einfach doppelt geworden." Herr Bazire wird wohl gestatten, daß wir diese etwas kühne Behauptung im Hinblick auf die Verzweiflung des Meisters Couture mit einem bescheidenen Lächeln des Zweifels begleiten! Die Reisen hatten indes unverkennbar auf den jungen Kunstnovizen einen heilsamen Einfluß ausgeübt; er wurde durch dieselben zu mehreren religiösen Bildern angeregt, die er fertiggestellt, später aber vernichtet hat, wahrscheinlich, weil sie gegen sein impressionistisches Prinzip verstießen. Der gute Einfluß der italienischen und niederländischen Vorbilder war auch nicht lange in Manet nachwirkend. Er suchte nach Vorbildern, die seiner eigenen Unfähigkeit zu seelischem Aufschwunge entsprachen; aber so oft er die Säle des Louvre durchwanderte, fand er diese gesuchte Plattheit nicht. Am meisten fesselten ihn immer wieder Velazquez und Goya, die ja die Vorbilder des gesamten neufranzösischen Naturalismus gewesen sind. Aber schlimmer sind beide wohl niemals mißverstanden und mißdeutet worden, als von Manet, der aus ihren Werken die Berechtigung und Begründung seiner impressionistischen Heilslehre glaubte herleiten zu dürfen. Der Erfolg, mit welchem er dies that, war anfangs gering. Man lachte über den „Guitarrespieler", mit welchem er im Jahre 1861 im Salon debütirte, und lachte noch mehr über die Porträts seiner Eltern, von denen Léon Lagrange schrieb: „daß jene wahrscheinlich den Tag verwünschten, welcher diesem Porträtmaler ohne Seele und Gefühl den Pinsel in die Hand gegeben habe." Wie sehr sich das Urteil der Pariser Tages-Kritik inzwischen geändert hat, bewies das Wiedererscheinen des letzteren der beiden Porträts in der Exposition des portraits du siècle, welche im April vorigen Jahres stattfand und in welcher die Kritik frappirt war

durch die „Wahrheit" und „brutale Unverblümtheit", welche sie in dem Bilde zu finden glaubte. Bezeichnend für die Nüchternheit des Malers ohne Seele und Phantasie war die Kahlheit des Ateliers, welches er damals in der Rue Lavoisier bewohnte. „Stellt Euch nicht etwa ein luxuriöses Interieur vor! Der einzige Reichtum, welcher dessen Wände schmückte, war der Glaube, diese gewaltige Kraft." In dieser anregenden Umgebung sammelte der „mißverstandene" Neuerer bald eine Schar von Gesinnungsgenossen um sich, die sich für ebenso mißverstanden hielten. Indes gewannen diese Gewaltmaler

Emile Zola.
Gemälde von Edouard Manet.

nicht sobald an Boden. Die Jury, in welcher damals noch Männer wie Ingres, Leon Cogniet, Robert Fleury und Hippolyte Flandrin den Ausschlag gaben, wies trotz des Widerspruches von Eugène Delacroix, der merkwürdigerweise sich für Manet erklärte, die ferneren Bilder des letzteren von dem nächsten Salon zurück. Im Jahre 1863 aber kam man auf die unglückliche Idee, neben dem offiziellen Salon einen „Salon des refusés" zu errichten, um dem Publikum Gelegenheit zu geben, sich von der Richtigkeit des Urteils der vielgeschmähten Jury zu überzeugen. In diesem Salon der Zurückgewiesenen befand sich auch Manets „Frühstück im Grünen", ein ins Impressionistisch-Naturalistische übersetzter Rubens — sit venia verbo! Es war ein buntes Durcheinander von häßlichen nackten Leibern und giftgrünem Gemüse, von dem damals alle Welt behauptete, daß es

infolge einer Wette zur Parodirung der dekorativen Koloristen in den Salon geschickt sei. Aber die Lacher fanden bald ihre Opposition, und die Kritik, schwankend in ihren Überzeugungen, wie ganz Paris, setzte gegenüber dem unerhörten Skandal eine nachdenkliche Miene auf. Der Salon der Zurückgewiesenen befand sich in demselben Palais, wie der Salon der Angenommenen. Man trat durch ein enges Pförtchen aus dem einen in den anderen und bei der Oppositionslust der Menge standen sich die Zurückgewiesenen eher besser als schlechter wie die Angenommenen. „Man tritt lachend in den anstoßenden Salon ein" schrieb Charles Monselet, „man verläßt ihn betrübt, beunruhigt, verwirrt." Wir wollen ihm das glauben. War doch halb Paris beunruhigt, verwirrt: die komische Aufregung drang selbst in die Tuilerien. Napoleon III. und seine Gemahlin begingen die Unvorsichtigkeit, diese Höhle von Revolutionären zu affrontiren, und infolge dessen drang die oppositionslustige Menge nur um so lebhafter in den interessanten Nebensalon. Niemand blieb zurück als ein kleines Häuflein von ernsten Künstlern mit dem zerfetzten Panier der Kunst. Aber was wollten diese Thoren! Sie gehörten ja zur Akademie, und die Akademiker haben nicht nur zu Davids Jugendzeit einen proskribirten Klub gebildet; der Witz der albernen Menge gefällt sich auch jetzt noch in der Verspottung der Tradition.

Nun mag es ja wahr sein, daß die Tradition schon unter dem Kaiserreiche im Niedergange begriffen war: diese Thatsache läßt daher den Jubel berechtigt erscheinen, mit welchem Meissoniers so schnell und so strahlend aufgehender Stern begrüßt wurde, aber sie kann doch den Veitstanz nicht begründen, in welchen die ganze gebildete Gesellschaft sich durch den impressionistischen Schwindel verlocken ließ. Aber was hilft es, heute nach Gründen für diese Narrheit zu suchen; die Thatsache war da, und sie hat sich wie der Spiritismus und andere Thorheiten bis auf den heutigen Tag erhalten. Die „Sonne Manets" war strahlend aufgegangen und das Feldgeschrei hieß fortan: en plein air, en pleine lumière! Leider hat uns Bazire in seinem Buche die Prinzipien dieser Schule du plein air nicht auseinandergesetzt. Ich hatte mich, offen gestanden, recht darauf gefreut, dieselben einmal von diesem begeisterten Anhänger Manets dargelegt zu sehen: aber obwohl er dem 15. Kapitel seines Buches die Überschrift „Le plein air" gegeben hat, läßt sich Bazire nirgend auf eine theoretische Begründung ein. Man muß daher auf ältere Schriften zurückgreifen, um die Propheten des neuen Kunstglaubens selbst reden lassen zu können. So viel mir bekannt ist, sind die beredtesten Verkündiger des Impressionismus Ch. Ephrussi und Emile Zola gewesen und geblieben. Zola hat in seiner ersten kritischen Sammlung „Mes haines" mehrere der Aufsätze herausgegeben, die er im Jahre 1866 über den Salon für das „Événement" schrieb, und die damals unter den Lesern des Blattes einen solchen Sturm der Entrüstung heraufbeschworen, daß sich der Besitzer des Blattes — der gute und kluge Monsieur de Villemessant — genötigt sah, dem naturalistischen Kritiker einen Antinaturalisten in der Person des Herrn Théodore Pelloquet zur Seite zu stellen. Mr. de Villemessant brachte auf diese ebenso sinnreiche wie einfache Weise das Kunststück fertig, es Allen recht zu machen; und das paritätisch gewordene „Événement" fand bei solcher Simultankritik natürlich seine Rechnung. Die Hauptursache des Protestes gegen diese „Mon salon" betitelten Aufsätze Zola's bildete seine Verteidigung Manets. Zola handelte daher durchaus logisch, als er auf die wider ihn erhobenen Vorwürfe mit einer Broschüre antwortete, die ausschließlich Manet gewidmet war.

Diese Broschüre, die jedem zu empfehlen ist, welcher sich über Ursprung und Entwickelungsgang der neuen Richtung orientiren will, war eine förmliche Fanatisirung des

Kunstproletariates zum Barrikadenkampfe gegen alles, was bis dahin für edel und vornehm gegolten hatte. Ohne Zweifel ist die fesselnd geschriebene Arbeit das Resultat scharfen und gewissenhaften Nachdenkens, wie alle Schriften Zola's, aber wie alle Untersuchungen des begabten Analytikers, insbesondere auch sein „Roman expérimental“, entspringt sie dem Grundirrtum, daß Zola verkennt, wie in der Kunst „alles Vergängliche nur ein Gleichnis“ ist. Die Broschüre wurde damals insolent gefunden, heute tönt ihr Lob in Paris wohl aus jedermanns Munde, unter den Kritikern steht ihr C. Ephrussi vielleicht allein noch unabhängig und unbeirrt gegenüber. Ephrussi's Charakteristik des Impressionismus ist weniger analytisch als Zola's Untersuchungen. Er schildert die Anschauungen der Schule u. a. wie folgt:

„Das Bild nicht im Atelier zu komponieren, sondern es an Ort und Stelle vor dem Gegenstande selbst zu malen, alles Konventionelle abzustreifen, sich der Natur gegenüber zu stellen und sie in voller, ja brutaler Wahrheit wiederzugeben, ohne sich an die offiziell anerkannte Anschauungsweise zu halten; den Eindruck gewissenhaft darzustellen, die Empfindung ganz unverfälscht, wie seltsam sie auch erscheinen möge, zu zeigen . . . . . Die neue Schule lernt nicht den optischen Katechismus und sieht geringschätzig auf die malerische Gesetzmäßigkeit herab, sie giebt, was sie sieht, so wieder, wie sie es sieht unmittelbar, gut oder schlecht, ohne Abzüge, ohne Erläuterung, ohne Umschweife . . . Unsere Künstler malen systematisch das Häßliche aus Opposition gegen das zum Überdruß gewordene Schöne; sie wählen das Ordinäre, weil sie das Elegante hassen; sie sind Maler, die mit den Gesetzen gebrochen haben, aber Maler sind sie.“

Wer das nun liest, ohne impressionistische Bilder zu kennen, könnte auf den Gedanken kommen, es in dieser Schule mit einer Neubelebung der Traditionen eines Velazquez oder Rembrandt zu thun zu haben; denn auch diese gingen ja der leeren äußerlichen Schönheit, dem zufällig Angenehmen, oft mit einer geflissentlichen Absicht aus dem Wege. Aber diesen alten Meistern diente die Häßlichkeit der äußerlichen Form, die sie vor nichtssagender Sinnfälligkeit bevorzugten, zum Gefäße, in welches sie die volle Schönheit der Empfindung und des Ausdruckes gossen! Nichts von alledem aber ist bei den Impressionisten zu finden. Denn die Ideenlosigkeit der „Impression“, die Unordnung der Dinge, deren sich der wahre Künstler zu erwehren sucht, gerade die ist es, auf die es ihnen ankommt.

Die wunderlichste aller ihrer Schrullen ist der optische Irrtum, dem sie verfallen. Sie halten freilich nichts vom „optischen Katechismus“. Aber sie behaupten doch, die Dinge so zu malen, wie man dieselben sieht. Gerade das aber ist nicht wahr. Denn sie vergessen, daß zwischen dem Auge des Betrachters und dem Gegenstande die Luft bei nur einiger Entfernung als körperliches und strahlenbrechendes Pigment steht; sie vergessen, daß die Körper von weichen Halbschatten umflossen sind, welche denselben ihre Härte rauben und einen ruhigeren Ausdruck geben. Daher denn auf ihren grellen Schildermalereien die lebensgroßen schattenlosen Personen ebenso bedeutungslos und unwahr in der Wirkung nebeneinander stehen, wie die brutalen, einander ausstechenden Töne hart und unvermittelt wiedergegeben sind. Aber nach alledem fragt kein überzeugter Impressionist, wenn nur seine Kunst den höchsten Triumph erreicht, es den Ausschnitten, welche der Fensterrahmen bietet, an Schattenlosigkeit zuvorzuthun.

Manet war, als er in dem Salon der Refusirten seinen ersten Triumph feierte, gerade dreißig Jahre alt. Er fand es also an der Zeit, sich zu verheiraten und wählte zu seiner Lebensgefährtin eine junge Holländerin, die Tochter eines Musikers, die selbst recht gut

Klavier spielte, im übrigen aber so wenig zu Anfällen von Genialität neigte, wie er selbst. Der hübsche, sorgfältig gekleidete junge Mann mit dem rosigen Teint und dem weichen blonden Barte wurde inzwischen bald der Liebling ehrgeiziger Salons und entzückte selbst die Gegner seiner Kunst durch die liebenswürdige Milde seiner Umgangsformen. Ein eleganter Revolutionär und noch dazu ein solcher der Kunst — was giebt es denn Interessanteres in den Augen der Pariserin! Indessen wurde ihm selbst vor seiner Gottähnlichkeit bange und er wagte nicht, seine vor der Zeit seiner Verheiratung gemalte „Olympia“ auszustellen. Das brutal nach dem Modell gemalte Bild stellt in unaussprechlicher Weise ein nacktes Weib auf einem Bette dar, dem eine Negerin ein Bouquet bringt, und daneben einen schnurrenden Kater. Wie gesagt, trug Manet selbst Bedenken, das Bild auszustellen. Aber seine Freunde drängten den Zögernden, mit diesem Triumphe der Wahrheit nicht hinter dem Berge zu halten. Den Ausschlag gab Baudelaire, den man in der heiklen Sache zu Rate zog. In einem Briefe, den der Dichter an Manet schrieb, findet sich folgende bezeichnende Stelle:

„Schließlich muß ich doch auch einmal von Ihnen selbst zu Ihnen sprechen, muß Ihnen zeigen, welchen Wert Sie haben. Was Sie thun, ist geradezu dumm! Man lacht über Sie; die thörichten Späße der Leute ärgern Sie; man versteht nicht, Ihnen Gerechtigkeit widerfahren zu lassen u. s. w. Glauben Sie, daß Sie der erste Mann sind, der sich in dieser Lage befindet? Besitzen Sie mehr Genie, als Chateaubriand oder Wagner? Nun wohl, man hat auch über diese gelacht; sie sind aber nicht daran gestorben. Und, um Sie nicht zu eitel zu machen, will ich Ihnen nur noch sagen, daß die Menschen nur Modelle sind, jeder seiner Art und in einer sehr mannigfachen Welt; und Sie, Sie sind nur der Erste in der Entwicklung Ihrer Kunst.“

Wer kann da widerstehen! Manet widerstand nicht. Er stellte seine „Olympia“ aus. Die „Sache der Wahrheit“ hatte im Salon einen neuen Triumph errungen!

Soll ich noch näher auf die weitere Entwicklung des wunderlichen Heiligen eingehen? Es ist ja bekannt, wie er von Stufe zu Stufe des Erfolges emporkam. Im Jahre 1863 stellte er in einer von dem Kunstenthusiasten Martinet veranstalteten Privatausstellung am Boulevard des Italiens mehrere Bilder aus, darunter auch das brutale Porträt der Tänzerin Lola de Valence. Die Kritik wurde schwankend. Paul Mantz nannte die Farbe „la caricature de la couleur“, den Ausdruck „un effet blafard, dur, sinistre“ das Ensemble schien ihm mit Recht „un bariolage rouge, bleu, jaune et noir“, doch behandelte er Manet als ehrlichen Schelm. Edmond About nannte die gleichfalls ausgestellten „Engel am Grabe Christi“ entrüstet eine „Kotbombe“, Leon Lagrange lachte noch, während Gautier betrübt auf die Ausbreitung des impressionistischen Contagiums unter den jüngeren Malern hinwies. Aber die anderen fanden sich mit der neuen Thatsache Manet ab. Indessen erregte die „Olympia“ und noch mehr die „Geißelung Christi“ im Publikum einen solchen Sturm des Unwillens, daß man beide Bilder gegen zerstörungswütige Spazierstöcke und Regenschirme schützen mußte. Bazire beklagt sich bitter über diese Beleidigung und über den damals noch allmächtigen Idealismus. Er tröstet sich damit, daß vor dreißig Jahren Delacroix in ähnlicher Weise verlästert sei, vor fünfzig Jahren Géricault, und vor achtzehnhundert Jahren Jesus selbst, der Jesus, wie Manet ihn gemalt habe. Ebenso geistreich, wie bescheiden!

Im Verein mit seinen Anhängern stellte Manet dann längere Zeit bei Kunsthändlern aus und im Jahre 1867 veranstaltete er in der Avenue de l'Alma, da wo sich jetzt der

Hippodrome befindet, eine Sonderausstellung von [illegible] Bildern. [illegible] Werke fehlte in derselben: die „Hinrichtung Maximilians.“ Die Ausstellung [illegible] war verboten, was dem abgeschmackten Machwerk [illegible], wohin es gebracht [illegible], zu unverdienter Reklame verhalf. Inzwischen mehrte sich nicht nur unter den [illegible], sondern auch unter den Kritikern die Zahl der Anhänger Manets. Als er im Jahre 18[illegible]

[illegible]

mit dem Porträt Zola's großen Erfolg hatte, war der Sieg entschieden, und die Presse schwenkte mit fliegenden Fahnen zu ihm über oder [illegible] ihren Übertritt zu verdecken.

„Ah, sieh doch, Manet wird ja vernünftig!“ tönte man [illegible], obgleich Manet durchaus nicht vernünftig, sondern nur der Kritiker unvernünftig wurde. Um jene Zeit — Manet hatte eben mit seinem „Garten“, einem ganz und gar im Freien gemalten Bilde, die Losung: „en plein air“ [illegible] — brach der Krieg aus, und Manet trat in das Corps des canonniers ein, wurde aber im Dezember zum Generalstabe der Nationalgarde kommandiert, wo er Meissonier zum [illegible] hatte. Nach Unterzeichnung

des Waffenstillstandes ging er in die Pyrenäen nach Oloron, und kehrte nach Paris zurück, als dort die Luft wieder rein war. Im Jahre 1872 stellte er eine Marine aus, die als sensationell ausposaunt wurde: die „Freiheit“ hatte inzwischen in die Kunst ihren Einzug gehalten, und das Schönheitsideal der Akademiker galt als verpönt, wie alles, was an das Kaiserreich erinnerte. Manets Stunde war gekommen: das Prinzip „du plein air“ war anerkannt, seine Bilder waren reif für die Spekulation, und die Spekulation bemächtigte sich ihrer denn auch. Der Kunsthändler Duret war der erste, welcher kaufte, ihm folgte bald Durand-Ruel, und selbst Private kauften dutzendweise Manets Bilder auf. Der Sänger Faure von der Großen Oper besitzt deren allein fünfunddreißig Stück!

Eine jede Sensationsnarrheit, welche über die Erde zieht, hat nun aber vier Stadien: sie wird verlacht, wird gelobt, wird nachgeahmt und wird vergessen. Der Impressionismus trat mit dem Verkaufe der Bilder Manets in das dritte Stadium ein: er fand Nachahmer. Nichts war ja bequemer, als dieser Schrulle zu folgen. Da hatte man sich bisher im Schweiße seines Angesichts bemüht, durch die gewagtesten Experimente das Gold der Kunst zu fabrizieren, hatte die ganze Skala des Modetones durchmessen von der Schwarzmalerei bis zum hellsten Hellgrau — und hier lag das blanke bare Gold auf offener Straße! So probirte es denn alle Welt mit dem neuen Rezepte, und die „Sonne Manets“ eroberte den Salon. Unter den alten Gesinnungsgenossen, mit denen Manet in seinem Atelier in der Rue Lavoisier und in dem Café Guerbois in der rue des Batignolles — die Schule nannte sich von diesem Orte des Zusammentreffens école des Batignolles — verkehrte, nahmen die Maler Legros, Whistler, Fantin-Latour und die Schriftsteller Babou, Vignaux, Duranty, Zola, ferner die Kupferstecher Belot und Desbontins den ersten Rang ein. Zu ihnen gesellten sich, zum Teil schon im Café Guerbois, die Maler Degas, Renoir, Pissaro und namentlich auch Monet, den man nicht nur wegen der Ähnlichkeit seines Namens, sondern auch wegen der des Eindruckes ihrer Bilder vielfach mit Manet verwechselt hat, und der seit des „Meisters“ Tode für den Führer der Impressionisten gilt. Später kamen einige Dutzend andere hinzu, unter ihnen Eva Gonzalès und Fräulein Morizot, heute Madame Eugène Manet.

In den nächsten Salons wurde Manet noch mehrere Male zurückgewiesen, so namentlich mit seiner „Nana“; indessen entschuldigte sich die Jury in diesem Falle schon mit dem „inconvenabeln“ Inhalte des Bildes. Der „Bon bock“ hatte im Jahre 1873 bereits Manets Ruf zu sehr befestigt und in die Jury waren durch die Anschauungen der jüngeren Wählerschaft durchaus naturalistisch gesinnte Juroren hineingewählt worden. So kam es, daß im Jahre 1881 siebzehn von den Juroren sich für Manet erklärten und diesem die zweite Medaille zuerkannt wurde. Man wird nicht ohne Erstaunen unter diesen 17 Richtern Leute finden, die ihrer eigenen Vergangenheit damit ins Gesicht schlugen, andererseits wiederum nach dieser Thatsache manches andere verstehen. Die Namen der „Mutigen“ sind folgende: Bin, Carolus Duran, Cazin, Duez, Feyen-Perrin, Gervex, Guillaumet, Guillemet, Henner, Lalanne, Lansyer, Lavieille, Em. Lévy, de Neuville, Roll, Vollon, Vuillefroy.

Die Bilder, welche Manet diese unglaubliche Anerkennung eintrugen, waren das Portrait Rocheforts und dasjenige des Löwenjägers Pertuiset. Nur wer diese Tuschklexereien gesehen hat, kann begreifen, welche Fülle von Komik darin liegt, daß auf solche Stümpereien hin eine Medaille erteilt werden konnte. Aber nicht genug damit: im Dezember 1881 drückte der damalige Minister der schönen Künste, Antonin Proust, der

neuen Kunst der Revolution das Siegel offizieller Anerkennung auf, indem er Edouard Manet zum Chevalier der Ehrenlegion ernannte.

Manet hat nach diesem letzten Triumphe nur noch wenige Bilder gemalt. Merkwürdigerweise hat er sich in denselben inhaltlich vertieft, natürlich in der Richtung [illegible] Poesie. Dies trat schon in seinem 1880 ausgestellten Bilde „Beim Vater Lathuille“ hervor, das ich für sein relativ bestes Werk erklären möchte und noch mehr in der „Bar“, einer Schilderung der trivialen Liebesbörse der Folies-Bergère. Am 30. April 1883 rief

Der Trinker

[illegible]

ihn der Tod ab in eine, wie wir zu Gott hoffen wollen, verklärtere Welt, als die war, wie sie hienieden seinem geistigen Auge erschien.

Wunderlicher Thor, der die Schlacken mit dem Golde verwechselte! Oder hätte er Recht gehabt? Dann würden alle im Unrecht sein, die bis dahin in dem Läuterungsprozesse, welcher sich in der schaffenden Phantasie vollzieht, aus den sichtbaren Erscheinungen alles Zufällige hinwegschmolzen und statt dessen ihnen jenes Unsichtbare mitgaben, das ihren Werken die Unsterblichkeit gesichert hat. Freilich nimmt Bazire auch für seinen Helden die Unsterblichkeit in Anspruch: „Manet et manebit!“ ruft er am Schlusse seines Lebensbildes emphatisch aus, und „ganz Paris“ giebt ihm einstweilen Recht. Aber wer „ganz Paris“ und dem Taumel seiner Moden kühl genug gegenübersteht, erkennt in

dessen Unsterblichkeitskandidaten leicht die gewitzten Kinder dieser Welt. Ein geschicktes Schlagwort kann auf die Dauer nicht über die innere Leere eines Kunstprinzipes hinwegtäuschen: und Andreas Achenbach hat wie immer den Nagel auf den Kopf getroffen, als er vor den in Düsseldorf ausgestellten impressionistischen Bildern ausrief:

„Da reden diese Leute von Impressionismus! Wenn sie besser malen könnten, würden sie es schon thun!"

Lessings Laokoon und das Prinzip der bildenden Künste.

Von H. Fechner.

Lessings Laokoon gehört zu den wenigen philosophischen und ästhetischen Schriften unserer Klassiker, die noch bis heute einen höheren als bloß litterarischen und sprachlichen Wert behaupten. Das ist schon daraus zu ersehen, daß die von Lessing aufgestellten Gesetze und die von ihm gemachten Bemerkungen auch in der Gegenwart noch Gegenstand lebhafter Erörterungen sind. Die Leser dieser Blätter werden sich noch der Diskussionen erinnern, die in denselben zwischen Veit Valentin und H. Blümner in betreff des Transitorischen und des fruchtbaren Moments stattfanden, sowie eines längeren Aufsatzes des erstgenannten Autors über Kunst, Symbolik und Allegorie, welcher im wesentlichen darauf hinausging, unter Festhaltung des Lessingschen Prinzips der schönen Kunst, dennoch die Allegorie für die bildende Kunst überhaupt zu retten. Blümners Laokoon-Ausgabe, welche aufs sorgfältigste alle Angriffe auf Lessings Aufstellungen, wie alle neuen Argumente für seine Behauptungen, die seit Herder ans Licht der Öffentlichkeit gekommen sind, registrirt, giebt ein deutliches Bild davon, welche Bewegung der Geister durch die Lessingsche Schrift seit mehr als einem Jahrhunderte verursacht worden ist. Einen Abschluß hat der Meinungskampf über die Gesetze der bildenden Kunst augenscheinlich noch nicht erreicht, und während die Regeln der Darstellung, welche Lessing für die Poesie aufstellte, von den Theoretikern und Dichtern gleichermaßen wenigstens im ganzen und großen Anerkennung gefunden haben, zeigt sich in betreff seiner für die bildende Kunst aufgestellten Gesetze, daß zwar die Ästhetiker überwiegend an ihnen festhalten und mehr oder weniger nur über ihre Ausdeutung streiten, die ausübenden Künstler aber sich nicht an sie kehren. Es erscheint fast überflüssig, an diesem Orte an die Kaulbachschen Treppenhausbilder, an den Siemeringschen Fries, an die Wernerschen Fresken, an Hennebergs „Jagd nach dem Glück", an Spangenbergs „Zug des Todes" zu erinnern, alles Produktionen, welche dem Gebiete der von Lessing verpönten Allegorie angehören. In der Plastik nicht minder ist eine Richtung herrschend geworden, welche sich gerade das Transitorische, das lebhaft Bewegte und die starken Affekte mit Vorliebe auswählt: heftig weinende Knaben, sich küssende Paare, Helden in lebhaftester Kampfaktion sind beliebte Gegenstände der modernen Bildnerei. Das Häßliche endlich wird von unsern naturalistischen Malern gerade so wenig gemieden, wie von den alten Niederländern. Es giebt nun freilich auch Ästhetiker, die, wie Vischer und neuerdings Veit Valentin, für den bildenden Künstler volle Freiheit des Schaffens in Anspruch nehmen, sofern er nur dem qualitativen Stilgesetze, d. h. den Anforderungen seiner Idee und der Geschlossenheit seines Kunstwerkes, gerecht wird. Damit wird aber doch nur die Frage umgangen, welcher Mittel sich eine künstlerische Idee zu bedienen habe, um zur vollen Geltung zu kommen, und welche Mittel andererseits bei Lösung bestimmter künstlerischer Aufgaben nicht zur Entfaltung ihrer ganzen Kraft gelangen können. Ebenso wird, wenn man Lessing gerecht werden will, von der Schönheit als Kunstforderung nicht abgesehen werden dürfen, um irgend einer Kunstrichtung, wie der Allegorie, einen Freipaß zu verschaffen; denn Lessing spricht eben nur von den Gesetzen der schönen Kunst und gesteht willig zu, daß auch die historische

und allegorische Malerei ihre Wirkung haben, nur nicht die höchste und eigentlichste, deren die Malerei fähig sei.[1] Unter allen Umständen muß das Ziel der Lessingschen Untersuchung, welche darauf hinausging, festzustellen, von welcher Beschaffenheit der Gegenstand jedes einzelnen Kunstgebietes sein soll, und ferner die Norm, von der Lessing seine Ziele ableitet: nämlich die Schönheit, als richtig anerkannt werden. Es kann sich nur darum handeln, den Schönheitsbegriff Lessings selbst anzufechten, oder seine Deduktionen als fehlerhaft nachzuweisen, wenn man gegen ihn ankommen will. Mit einzelnen Gegenbehauptungen ist nicht gethan, so lange seine Prämissen wie seine Schlußfolgerungen unangefochten bleiben, und noch weniger darf der Künstler das Aufstellen einer Theorie an und für sich ganz von der Hand weisen, da dies dem menschlichen Geiste Schranken setzen hieße.

Und in Wirklichkeit finden sich in Lessings Deduktionen nicht allein Widersprüche, sondern auch logische Fehler, die man als Sprünge und Paralogismen bezeichnen kann. Vor allem läßt sich ein Widerspruch zwischen dem Verbote des rein Transitorischen, welches Lessing im zweiten Kapitel des Laokoon ausspricht und der Forderung, daß der prägnante oder fruchtbarste Moment gewählt werden müsse, so oft Handlungen bildlich fixirt werden sollen, selbst durch die feinste Auslegung nicht wegleugnen. Vergeblich haben die Lessing-Kommentatoren, insbesondere Blümner, einen Unterschied zwischen der erlaubten und der unerlaubten Schnelligkeit einer Bewegung zu machen gesucht; eine Grenze läßt sich begreiflicherweise in den nur quantitativ verschiedenen Erscheinungsformen der Schnelligkeit nicht aufstellen. Ganz ähnlich wie Blümner äußert sich Carriere. Er sagt, die darzustellenden Momente seien die, wo ein Anhalten möglich und denkbar sei, wie beim borghesischen Fechter und beim vatikanischen Apoll. Andere dagegen, wie Goethe, haben das Transitorische geradezu für die bildende Kunst gefordert, und wieder andere, wie Herder, haben darauf aufmerksam gemacht, daß die Laokoongruppe selbst ein im höchsten Grade Transitorisches darstelle.

Mit dem Verbote des Transitorischen läßt sich die Forderung des prägnanten Moments, d. h. desjenigen, aus dem sich das Frühere und das Spätere schließen läßt, nicht vereinigen. Denn ein Moment muß um so fruchtbarer sein, je mehr alles in ihm nach vorwärts drängt, je mehr man aus allen Elementen des Gemäldes sieht, daß auch nicht eine Viertelstunde mit der Aktion innegehalten werden kann. Die „Kreuzabnahme“ von Rubens, auf welcher der eine Apostel mit der größten Anspannung den Arm Jesu hält und das Tuch mit den Zähnen erfaßt, zeigt offenbar einen im höchsten Grade transitorischen Moment. Das „Abendmahl“ Leonardo's fängt einen fast photographisch zu nennenden Moment, in dem Christus sagt „Einer unter Euch wird mich verraten“, wie im Fluge auf. Tizians „Petrus Martyr“, Michelangelo's „Jüngstes Gericht“ zeigen nicht minder als der farnesische Stier und Laokoon selbst, wie der prägnante Moment gerade das rein Transitorische fordert.

Zweitens setzt sich Lessing auch in betreff seines Schönheitbegriffs in Widerspruch mit sich selbst. Indem er nämlich im allgemeinen als Aufgabe des Malers, d. h. bei ihm des bildenden Künstlers überhaupt, hinstellt, daß er schöne Körper in schönen Stellungen darzustellen habe, ja sogar (Frgm. 10a, S. 289 Hempel) die Historienmalerei lediglich aus der Absicht des Künstlers, körperliche Schönheiten von mehr als einer Art zusammenzubringen, herleitet, giebt er an einer anderen Stelle zu, daß der Maler unter die Teile seiner Komposition auch minder schöne und gleichgiltige mengen dürfe, sobald sie zu der Wirkung des Ganzen etwas beitragen können. Wie aber, wenn es auf schöne Körper und schöne Stellungen ankomme, trotzdem aus einer Mischung weniger schöner und schöner ein schönes Ganze resultiren könne, darüber läßt uns Lessing völlig im Unklaren. Es muß ihm offenbar eine Ahnung davon aufgedämmert sein, daß es ein Schönes in der bildenden Kunst geben könne, das unabhängig von der Schönheit der zur Darstellung kommenden Körper sei.

Endlich deutet eine Thatsache des Geschmacks, welche Lessings Begründung seines Verbots des Transitorischen teilweise umstößt, darauf hin, daß sein Axiom, von dem er seine Lehrsätze ableitet, der Korrektur bedarf. Er sagt nämlich im dritten Kapitel des Laokoon, der Künstler

---

1) Brief an Nicolai, 26. März 1769. XII. S. 265. [illegible]

müsse von der immer veränderlichen Natur den Moment auswählen, der der Einbildungskraft am meisten freies Spiel lasse, und da ferner dieser Augenblick durch die Kunst eine unveränderliche Dauer erhalte, dürfe er nichts ausdrücken, was sich nicht anders als transitorisch denken lasse: alle Erscheinungen, welche plötzlich ausbrechen und plötzlich verschwinden, erhalten durch die Verlängerung der Kunst ein so widernatürliches Ansehen, daß mit jeder wiederholten Erblickung der Eindruck schwächer werde, und uns endlich vor dem ganzen Gegenstand ekele oder graue. Als Beispiel führt er dann das Porträt des lachenden La Mettrie an. Jener Behauptung ist mit Recht widersprochen worden, z. B. von Frauenstädt (Ästhet. Fragm., S. 144), der nur dabei in eine Wunderlichkeit verfällt, indem er verlangt, Transitorisches solle nur transitorisch angesehen werden. Es ist nun zwar ganz unbestreitbar, daß ein in Stein gehauener oder in Bronze gegossener La Mettrie Ekel und Grauen erregen muß, wie dies z. B. auch von der sitzenden Voltairestatue mit ihrem geistsprühenden Lächeln in Petersburg anerkannt wird; ja man könnte den farnesischen Stier und den Laokoon selbst als Beispiele von Bildwerken anführen, die, lange und oft betrachtet, eine unheimliche und grausige Wirkung üben müssen. Aber von den leidenschaftlich bewegten Kampfscenen der pergamenischen und anderer Reliefs, auch von den Ägineten kann man diesen Effekt geradesowenig konstatiren, wie von den oben angeführten Gemälden.

Das Bleibende und Dauernde des Eindrucks, das Lessing der bildenden Kunst zuschreibt, und welches ihn bewegt, das Transitorische und die höchste Staffel des Affekts von ihr auszuschließen, haftet offenbar nicht an dem Material der Kunst, welches ja auch wieder ein höchst verschiedenes, nämlich ein massiver Stoff und die auf flüchtigen Schein hinwirkende Farbe, sein kann, sondern vielmehr an der plastischen Darstellung des Einzelkörpers oder Einzelwesens, welche Lessing thatsächlich überall nur im Auge hatte. Das von seinen Beziehungen zur Mitwelt losgelöste Einzelwesen bietet allerdings, wenn es in einer diese Beziehung voraussetzenden lebhaften körperlichen oder Gemütsbewegung dargestellt wird, ein inneres Rätsel, einen Widerspruch zwischen seiner Isolirung und seiner Bewegtheit dar, weil man die Ursache der letzteren nicht kennt; diese Unkenntnis wirkt unheimlich, und das Bildwerk muß gespensterhaft, grauen- und ekelerregend werden. Sobald aber eine Mehrheit von Figuren in Beziehung zu einander, d. h. in Handlung begriffen, dargestellt wird, lenkt sich die Aufmerksamkeit des Beschauers vom Einzelkörper ab auf das Ganze, auf die Handlung, welche ja auch die Haltung jedes Einzelkörpers bestimmt, und dadurch wird der Eindruck des Bleibenden und Dauernden aufgehoben. Die Vorstellung des Causalnexus ist unmittelbar mit der des Veränderlichen verknüpft, und auch der lachende La Mettrie wird weder Grauen noch Ekel hervorrufen, wenn die Ursache seines Lachens zugleich mit gemalt ist, was Blümner (S. 47) ganz richtig bemerkt hat. Nun hat Lessing wohl auch Handlungen als Gegenstand der bildenden Kunst bezeichnet; er hat aber daraus keinerlei Schlüsse gezogen, sondern denkt, so oft er von der Darstellung von Handlungen spricht, immer nur an die Einzelkörper, die ihr dienen, nicht an die Beziehung, die das Beherrschende ist. Hier vor allem hat die Kritik der Lessingschen Kunsttheorie einzusetzen; denn aus der einseitigen Betrachtung der bildenden Kunst als sinnlicher Darstellung des Einzelkörpers entspringen bei Lessing alle jene Regeln, die bei den ausübenden Künstlern stets den stärksten Widerspruch erfahren haben, das Verwerfen der Allegorie, des Transitorischen, die Forderung des prägnanten Moments, das Verwerfen der Historienmalerei, des Porträts, der Landschaft und des Häßlichen.

Im sechzehnten Kapitel des Laokoon sagt Lessing, die Malerei, worunter bei ihm immer die bildenden Künste überhaupt zu verstehen sind, gebrauche Figuren und Farben in dem Raume als Mittel der Nachahmung, also Zeichen, welche Gegenstände, die nebeneinander oder deren Teile nebeneinander existiren, vorstellen; diese Gegenstände aber nenne man Körper, und Körper mit ihren sichtbaren Eigenschaften seien die eigentlichen Gegenstände der Malerei. Indem er nun Schönheit von der bildenden Kunst fordert, sagt er, die Ernte des Malers, also des bildenden Künstlers, aus Dichterwerken blühe nur da, wo die Geschichte eine Menge schöner Körper in schönen Stellungen in einem der Kunst vorteilhaften Raume zusammenbringe. Hieraus würde sich ein rein formalistischer Schönheitsbegriff ergeben. Eine gewisse

Symmetrie der Linien und [illegible], eine [illegible] der Farben, des [illegible] Schatten würde ganz ohne Rücksicht auf den Inhalt und Sinn des [illegible] um ein Bildwerk als schön zu qualifiziren, und Lessing hat, nach seiner Äußerung [illegible] dies auch wirklich gemeint. Das langweiligste [illegible] Gemälde, [illegible] Körper in schönen Stellungen in schöner Landschaft zeigt, [illegible] ganz im [illegible] Lessings Verbot, das Ideal der Malerei; man brauchte [illegible] kümmern, sondern könnte im [illegible] Genuße [illegible]. Eine [illegible] Modellen oder eine Anzahl [illegible] und Göttinnen, [illegible] kümmert, würden allen Anforderungen Lessings an malerische Schönheit [illegible].

Dieser Irrtum ist nun so handgreiflich, daß seine Korrektur sich von selbst darbietet. Körper sind freilich das [illegible] Mittel, [illegible] Kunst ihr Werk schafft, [illegible] nicht der Gegenstand [illegible] aus dem Begriff des Körpers [illegible] für die bildende Kunst [illegible]. Der [illegible] der bildenden Kunst ist ein Geistiges, für welches der Körper oder die Beziehung, in der Körper stehen, nur Mittel und Ausdruck sind. [illegible] nur der menschliche Körper [illegible] bei Tieren, in der vegetabilischen und leblosen Welt. Wenn dies gegründet ist, so kann es nur daher rühren, daß die [illegible] Erscheinung [illegible] Inneren, nämlich der Seele, die künstlerische Wirkung erzielt, so daß die schöne Form, einem metaphysischen Gesetz und Geheimnis [illegible] Bedeutung hat. Nun [illegible] man offenbar nicht dabei stehen bleiben, daß nur das Einzelwesen das geistig Schöne, das in der Erscheinung zum Ausdruck kommt, repräsentirt, sondern man muß ebenso ein geistig Schönes, das in der Beziehung der Einzelwesen [illegible] stellung ihrer Körper zum Ausdruck kommen kann, [illegible] der bildenden Kunst anerkennen. Nun besteht das geistig Schöne eines Einzelwesens in der edlen Gesinnung und dem starken Charakter, [illegible] Handlungen in ihrem [illegible] (Affekte, Stimmungen), die in einem richtigen Verhältnisse zu ihrer Ursache nach Maßgabe der sittlichen Idee stehen. Es giebt demgemäß drei Gegenstände der bildenden Kunst: Charaktere, Handlungen und Affekte, denen die Körper zum Mittel der Darstellung dienen, und danach wird auch die bildende Kunst in drei Spezies zerfallen.

Sehen wir nun, was sich für jede der drei Arten der bildenden Kunst aus ihrem Gegenstande ergiebt. Was die erste Form, die Darstellung von Einzelwesen anlangt, so folgt aus dem metaphysischen Gesetze, welches uns lehrt, hinter dem schönen Körper die schöne Seele zu suchen, daß jene Einzelwesen, die, wie oben bemerkt, eine edle Gesinnung und einen festen, ausgeprägten Charakter zur Erscheinung [illegible]. Individuen von unedlem Gesichtsausdruck, mit verwaschenen Zügen, von unentschlossener Haltung und Gebärde werden niemals für sich allein Gegenstand der schönen bildenden Kunst sein dürfen. Was Winckelmann von der bildenden Kunst überhaupt sagt, daß sie edle Einfalt und stille Größe atmen müsse, gilt bedingungslos von der Darstellung einzelner Persönlichkeiten. Das Geistige [illegible] der Künstler selbst von dem allgemeinen Gesetze der Symbolik der äußeren Form im Einzelnen abgeben und ein Minus der Form [illegible] darf. Die Stirn- und Augenpartie der Demosthenesstatue setzt uns über seinen schiefen Mund hinweg, und selbst ein Sokrateskopf braucht der Schönheit nicht ganz zu entbehren. Fragt man sich aber, welche Form der bildenden Kunst, welches Darstellungsmittel eine schöne Individualität am besten zur Geltung bringe, so kann die Antwort darauf wohl nur die eine sein: die statuarische Plastik. Schöne Individualitäten, mögen es nun Götter oder charaktervolle Persönlichkeiten sein, fixirt man in dem bleibenden Material des Steines, des Erzes, des Elfenbeines oder des Holzes, um jederzeit das Musterbild der Erscheinung des hehren Sinnes und festen Willens, das der Künstler erschaffen, sich vor Augen führen zu können. Im Relief würde die Persönlichkeit abhängig und gebunden, im Gemälde würde sie, wegen des accidentellen Elementes der Farbe, nur in einem

vorübergehenden Pathos (πάθος) erscheinen. Hieraus erklärt sich, daß Tiere für sich allein nicht zu Gegenständen der statuarischen Plastik gemacht werden dürfen; geschieht dies dennoch, so haben sie einen allegorischen Wert, und dürfen dann nur entweder als Attribute, wie bei den Dioskuren die Pferde, beim Zeus der Adler, oder als Dekorationsstücke, wie die Markuslöwen, erscheinen. Die Kuh des Myron dürfte ihren Wert nur in der Virtuosität der Darstellung gehabt haben.

Ist nun die Plastik mehr als jede andere Art der bildenden Kunst geeignet und fähig, charaktervolle, edle Persönlichkeiten zum Ausdruck zu bringen, so ergeben sich hieraus gewisse Folgerungen, die weder aus der Beschaffenheit des Materials, noch auch aus dem Begriffe des Körpers, wie dies bei Lessing versucht wird, herzuleiten sind, sondern aus dem bezeichneten Gegenstande der Darstellung, der sich nun allerdings am liebsten des dauerhaften Materials bedient. Die erste Folgerung ist der Ausschluß alles Zufälligen in der Erscheinung, hauptsächlich in der Bewegung. Die Andeutung einer Bewegung ist wohl, wie schon Herder richtig angemerkt hat, als Ausdruck der Seele, notwendig, aber doch nur einer solchen Bewegung, welche anzeigt, in welcher Art von Handlungen der Charakter des Dargestellten sich zu manifestiren pflegt. Es ist das Berufs- und Gewohnheitsmäßige, was die statuarische Plastik verlangt, und hierbei ist es gleichgiltig, ob die dabei zur Andeutung kommende Bewegung schnell oder langsam, heftig oder sanft ist; auch die gewaltsamste Thätigkeit wirkt nicht gespenstisch, wenn sie als gewohnheitsmäßige charakterisirt ist. Dieser Effekt wird dadurch erreicht, daß ihr Objekt nicht zugleich mit dargestellt wird. Geschieht dies letztere, so erhält die Handlung den Charakter des Zufälligen; sie wird mit einem Schlage aus dem Reiche der Begriffe in das des Kausalnexus gerückt. Der Apollo Sauroktonos, mit der vom Pfeile durchbohrten Eidechse zugleich abgebildet, würde lächerlich und widerwärtig wirken. Man würde sagen: „Stirbt das arme Thier immer noch nicht? Kann er das Töten denn gar nicht satt bekommen?" Harmodios und Aristogeiton mit ihrem Hipparch in der Mitte würden Grauen erwecken. Aber ohne dies Objekt ihrer Handlung zeigen ihre Naturen den bis zum Äußersten entschlossenen Charakter, ihre Leiber und ihre Angesichter die Würde und den hohen Sinn, um dessentwillen man sie verehrte. Aus dem gleichen Grunde ist der statuarischen Plastik auch jeder starke Affekt verboten; denn ein solcher kann immer nur durch eine ganz bestimmte, zufällige Ursache erregt sein. Sobald diese mit dargestellt wird, überschreitet die statuarische Plastik ihre Grenzen, die sie auf die Darstellung von Einzelwesen hinweisen. Das Antlitz einer Statue darf mild und strenge, finster und heiter, von sanfter Trauer und von Mitleid bewegt erscheinen, aber starker Schmerz, lebhafte Freude, Zorn, Schrecken, Wut darf sie nicht zeigen, da diese Affekte nicht dem Charakter eignen, sondern nur vorübergehend sind. Zeigt der Künstler sie dennoch, so fragt man sich, ob denn der Betreffende immer gelacht, geweint, geschrien oder gezürnt habe, da man nicht die zufällige Ursache seines Affekts zugleich erblickt, und das Kunstwerk wird lächerlich, ekelhaft oder grauenhaft. Hierauf beruht der Eindruck, den die oben schon erwähnte Voltairestatue im Marmorpalais zu Petersburg macht. Auf Darstellungen dieser Art, nicht aber auf Gemälde, paßt das, was Lessing (Laokoon, Kapitel 3) aus dem Dichter Philippus anführt, der zu der Medea des Timomachos sagt: „Dürstest du denn immer nach dem Blute deiner Kinder? Ist denn immer ein neuer Jason, eine neue Kreusa da, die dich unaufhörlich erbittern? Zum Henker mit dir auch im Gemälde!" Auch Hegels Ausspruch, daß ein plastisches Kunstwerk nicht aussehen dürfe, wie die von Hüons Horn plötzlich erstarrten Sarazenen, ist hieraus erklärlich. Man braucht solche Bildwerke nicht lange anzusehen, um den Eindruck des Leichenhaften, Gespenstischen zu erhalten. Der farnesische Stier und der Laokoon selbst sind bei aller Technik doch nur als Verirrungen der Kunst zu betrachten. Der künstlerische Genius wird die statuarische Plastik fliehen, wenn er das dramatische oder epische Leben darstellen will; denn statt des Lebens haut er mit seinem Meißel die Starre des Todes aus dem Stein.

Aber auch die schnellsten und heftigsten Bewegungen sind der statuarischen Plastik erlaubt, ja, sie sind ihr notwendig, wenn Energie und Entschlossenheit ausgedrückt werden sollen; schwache, ruhige Bewegungen eignen dagegen der Besonnenheit und dem Denken. Zeus

erhebt nur den Arm, während er sitzt; Pallas steht ruhig da, [illegible] [illegible] stehend, Apollo und Artemis schreiten; die in heftiger Bewegung [illegible] des Diskobols, des borghesischen Fechters und der [illegible] Ringer kann [illegible] Grauen sehen, weil man dabei denkt: das ist ihr Handwerk. Die Bewegung [illegible] der statuarischen Plastik Symbol, und als solches wird sie oft durch ein historisches, [illegible] oder allegorisches Attribut deutlich gemacht, wie durch die Nike des Zeus, den Hammer des Hephästos, den Köcher der Artemis. Bei der Darstellung der Bewegung ist [illegible], daß die ganze Kraft, welche ein Charakter zu entwickeln im stande ist, angedeutet wird. Der Werfende, Schießende, Schreitende, Gebende wird im Anfangspunkte der Bewegung, im Ausholen darzustellen sein, weil jeder spätere Moment nur einen Teil der [illegible] Bewegung, also auch nur einen Teil der Kraft repräsentieren würde. [illegible] vom Ausschluß des rein Transitorischen, Blümner u. a. von einer [illegible] gesagt haben. Aber der Grund, den Lessing vorbrachte, [illegible]; denn auf die [illegible] oder geringere Schnelligkeit der Bewegung kommt es nicht an, noch viel weniger kann die Andeutung einer Bewegung an sich, sei es auch der heftigsten, Grauen oder Ekel erregen.

Lessing hat somit Recht, wenn er die höchste Stufe des Affekts darzustellen verbietet, aber er hat bloß Recht damit für das Bereich der statuarischen Plastik, und er hat nicht Recht, wenn er an einer Stelle die höchste Stufe des Affekts mit der höchsten Stufe der Handlung gleichsetzt. Auch ist sein Argument, daß angeblich durch die höchste Stufe des Affekts Ekel und Grauen, auch Langeweile hervorgerufen werde und zwar, weil man sich darüber hinaus nichts denken könne, weder für die Plastik allein, noch für die bildende Kunst im allgemeinen richtig. Lessing vermischt hier offenbar zwei Fragen; erstens die, wie Bewegung darzustellen sei, und darauf lautet die Antwort: durch einen Moment, aus dem die ganze folgende Bewegung kraft der Erfahrung erraten werden kann; zweitens die ästhetische, welcher Grad des Affekts den schönen Eindruck aufhebt, und hierauf lautet die Antwort: jeder nur aus einem bestimmten [illegible], nicht aber jeder zum Charakter [illegible], nicht eine Grundstimmung der Seele. Der Grund aber, den Lessing für das letztere geltend macht, nämlich die Forderung an die Kunst, daß sie auf die Einbildungskraft wirken solle, kann in dieser Allgemeinheit gar nicht zugestanden werden. Bewegung allerdings kann die bildende Kunst an sich nicht nachahmen, und sie bedarf dazu der Einbildungskraft des Beschauers, die aber lediglich eine Verstandesoperation, ein Analogieschluß aus der Erfahrung ist. Notwendig ist es ja nicht, daß der borghesische Fechter zurückt[illegible], der Diskuswerfer [illegible], der Gallier sich wirklich das Messer in die Kehle stößt, aber die Stellungen dieser Statuen sind von der Art, wie sie diejenigen einnehmen müssen, welche jene Bewegungen vollziehen wollen. Aber ein weiteres Geschäft hat die Einbildungskraft an Werken der bildenden Kunst nicht zu verrichten. Diese sind überhaupt, dem Sinne [illegible] entsprechend, nicht, wie die Werke der Poesie, zur Erregung der Phantasie, sondern zum Wahrnehmen und Betrachten vorhanden, wie auch Lessing an andrer Stelle ganz richtig sagt, sie müßten sich an und für sich erklären und verständlich sein. Ein Bildwerk muß das zeigen, was es [illegible], und nur soviel erraten lassen, als es unfähig ist, zu zeigen. Insbesondere ist es unthunlich, der Phantasie die Konstruktion der Ursachen und Wirkungen der dargestellten Aktion zu überlassen. Ganz richtig hat Henke (Gruppe des Laokoon, S. 27) bemerkt: „Der Beschauer muß den Haupteindruck fertig erhalten, wenn er die Darstellung nur richtig auffaßt, und muß ihn sich nicht erst nach eigener Willkür zu [illegible] verfehlen; denn jeder kann sich den ferneren Verlauf anders denken."

Schluß folgt.

Die internationale Kunstausstellung in München.

Mit Illustrationen.

IV.

Österreich-Ungarn. — Frankreich. — Belgien und Holland. — Schweden und Norwegen. — Amerika.

(Schluß.)

Die französische Malerei präsentirte sich, wie gesagt, nicht von ihrer besten Seite, obwohl einige große Spektakelstücke vorhanden waren, welche wenigstens durch die Kühnheit der Konzeption imponirten. Dahin gehört in erster Linie Renoufs „Lotse", von welchem wir nur das Boot mit den vier todesmutigen Männern reproduziren, das, in Naturgröße ausgeführt, etwa den vierten Teil der Leinwandfläche einnimmt, weil der Rest, Himmel und Meer, trotzdem die Farben fingerdick mit dem Spachtel aufgetragen sind, nicht das geringste Interesse bietet. Es verdient bemerkt zu werden, daß dieses Riesenbild im Pariser Salon von 1883 keine Auszeichnung erhielt, während es die Münchener Jury einer ersten Medaille für würdig erachtete. Renouf ist eigentlich Landschafts- und Marinemaler. In Bezug auf die sehr energisch und lebendig aufgefaßten Figuren verdankt er den besten Teil der Unterweisung von Carolus Duran. Ungleich fesselnder war das große Gemälde von Francis Tattegrain, dessen Stoff ebenfalls der Tragödie des Meeres entlehnt ist: „Die trauernden Fischer von Etaples", die aus einem gestrandeten Fahrzeug den Leichnam eines Ertrunkenen durch die Brandung an das Ufer tragen, an welchem ihn Frauen, bis an die Hüften im Wasser stehend, mit dem Begräbniskreuz erwarten. Obwohl die Gruppe am Strande dem Beschauer den Rücken kehrt, ist der Schmerz, der die Herzen dieser Armen durchwühlt, in ihrer gebrochenen Haltung mit großer Beredsamkeit anschaulich gemacht, und dazu kommt noch der trostlose graue Ton, welcher den Himmel und die immer noch aufgeregten Wellen einhüllt. Von Rochegrosse, der für sein Schauerdrama „Andromache" den Preis des Salons von 1883 erhalten hatte, war ein älteres Bild zu sehen, welches an Roheit und Widerlichkeit in der ganzen französischen Malerei nicht seinesgleichen hat: „Der gestürzte Kaiser Vitellius wird mit blutüberströmtem Antlitz vom Pöbel durch die Straßen Roms geschleift!" Das war glücklicherweise das einzige Bild, welches diese immer noch in der französischen Malerei heftig grassirende Krankheit vertrat. Henri Gervex' „Erste Kommunion in der Dreifaltigkeitskirche" in Paris ist eines jener für Mairien und andere öffentliche Gebäude bestimmten dekorativen Gemälde, woraus sich sein ungebührlich großer Maßstab erklärt. Gervex kommt in solchen Kompositionen, deren er etwa schon ein halbes Dutzend ausgeführt hat, nicht über die Illustration hinaus. Rixens' „Ruhm", eine nackte weibliche, sehr kokette Gestalt, welche einem am Klavier eingeschlafenen, kranken Komponisten die Stirn küßt, ist ein frostiger Gedanke, der auch durch die elegante, glatte Ausführung nicht anziehender geworden ist. Von der naturalistischen Bauernmalerei in naturgroßem Maßstabe, welche gegenwärtig in Paris so kühnlich ihr Haupt erhebt und eine förmliche Umwälzung fest eingewurzelter Traditionen hervorruft, sah man nur wenige und nicht sehr hervorragende Proben: Aimé Perrets „Weinlese in Burgund" und die auf einem Baumstumpf ermüdet zusammengesunkene „Bäuerin" von Charles Perrandeau sind hauptsächlich zu nennen. Aus derselben Tendenz herausgewachsen ist die Darstellung einer Mutter, welche mit ihren fünf Kindern und elendem

ADRIEN-MOREAU. 1883.

Die Bürgergarde.

Gemälde von Herman Ten Kate.

Hausrat obdachlos auf der Straße kauert, von A. Bolez. Es ist die [illegible] eines nackten Elends, wie sie nicht grauenhafter gedacht werden kann: die Frau ist die leibhaftige Verzweiflung selber, das Abbild grenzenlosesten Jammers, dessen Eindruck noch durch die Affichen von Festlichkeiten verschärft wird, die über den Köpfen der Unglücklichen an der Mauer angeklebt sind. Aber diese sozialistischen Proteste auf der Leinwand liegen bereits außerhalb der Domäne der Kunst, deren Aufgabe es nicht sein kann, sich mit solchen Abnormitäten zu befassen, wenn sie auch in der Wirklichkeit vorkommen mögen. Das Hauptbild dieser naturalistischen Schule, den bekannten „Bettler“ von Bastien Lepage, sah man nicht in der französischen Abteilung, sondern in der Kollektion Heffners, welcher ihn aus England zur Stelle gebracht hatte. — Die auffallendste Lücke in der französischen Abteilung bildete die schwache Vertretung der Studien nach dem nackten Modell, welche sonst die Signatur einer jeden französischen Gemäldeausstellung bildeten. Wir haben schon in den letzten Pariser Salons die Beobachtung gemacht, daß das Aktstudium in Frankreich neuerdings etwas zurückgetreten ist, nicht gerade zum Vorteil der zeichnerischen Durchbildung der Formen, und dieser Umstand machte sich auch in München geltend, wo „Das Erwachen“ von dem jüngeren Glaize, ein sich auf seinem Lager dehnendes Mädchen von recht trivialer Sinnlichkeit, und „Nymphe und Bacchus“ von Lefebvre die einzigen namhaften Vertreter dieses Genres waren. In der Kollektion Heffners hing daneben noch die hl. Magdalena von James Bertrand aus, ein glatt gemalter Akt vom reinsten akademischen Wasser, der gleichwohl eine erste Medaille erhielt. Das Bild ist 1875 gemalt und hätte schon deshalb von der Prämiirung ausgeschlossen werden müssen, da man doch zu der Annahme berechtigt ist, daß die internationale Ausstellung ein Bild der europäischen Kunstentwicklung von 1870—1883 zu geben berufen war. — Auch die Porträtmalerei entfaltete nicht ihren gewöhnlichen Glanz. Die Werke von Bonnat, Carolus Duran, Flameng und Gaillard waren nur Arbeiten zweiten Ranges. Bei weitem günstiger war die jüngere Generation durch einige geistvoll und poetisch aufgefaßte Frauenbildnisse von Courtois und Fantin Latour und durch ein Kinderporträt von Aublet repräsentirt, welches nicht bloß durch eine feine und liebenswürdige Charakteristik ausgezeichnet war, sondern auch durch die kecke, aber in ihrem Effekt wohlgelungene Zusammenstellung von verschiedenen roten Tönen wirkte. Die Stärke der französischen Abteilung lag im Genre, in den sogenannten Kostümbildern sowohl, als auch in den Scenen aus dem modernen Leben. Hier kehren die Franzosen ihre beste Seite hervor: in jenen Bildern sind sie kokett, pikant, sie dürfen dabei etwas theatralisch sein, ohne den Eindruck zu schädigen, und haben dann noch den Vorteil, die Virtuosität ihrer Palette in allen Farben schillern zu lassen. Adrien Moreau's „Heimkehr vom Markte“, welche unsere Heliogravüre wiedergiebt, ist ein charakteristisches und zugleich glänzendes Beispiel dieser eleganten Stoffmalerei, welche zwar nicht in die Tiefe geht, aber durch ihre koloristischen Vorzüge immer eine gewisse Wirkung ausübt, zumal wenn, wie hier, ein feiner grauer Grundton den Glanz der Lokalfarben zu einer gefälligen Harmonie herabmildert. „Das Frühstück der Kinder“ von Plassan, die „Zigeuner, welche vor dem kranken Ludwig XI. kleine Schweine tanzen lassen“, von Pierre Charles Comte, „Mazarin und seine Nichten“ von Tony Robert-Fleury und „Camille Desmoulins im Kreise seiner Familie“ von François Flameng, dem Sohne des berühmten Stechers, zeigten durch die gleichen Vorzüge eines gefälligen Arrangements und des koloristischen Reizes. Nur auf dem letzteren Bilde stören wieder, was sich auch aus unserem Holzschnitt erkennen läßt, die kalten, kreidigen, dem Autor des „Bastillesturms“ eigentümlichen Töne, deren unangenehme Wirkung freilich durch die Schärfe der Charakteristik in den Figuren paralysirt wird. Die Scenen aus dem modernen Leben frappiren besonders durch die Wahrheit der Beobachtung und durch die Natürlichkeit der ganzen Inscenirung. Tiefe der Empfindung oder gar einen gemütvollen Humor darf man auf den Gesellschafts- und Restaurantbildern eines Jean Béraud, den Strandscenen von Aublet und Duez, der „Lieblingspromenade“ von Adan und der „Fischhalle“ von Gilbert nicht suchen. Auch dieses Genre erschöpft sich in dem Streben nach höchster Eleganz, wo eine solche irgendwie am Platze ist, und verbindet damit eine Delikatesse der Ausführung, welche nur bei Béraud noch nicht zu jener vollkommenen Höhe entwickelt ist.

Einen stärkeren Ton sucht Jenondel anzuschlagen, indem er ein dem Tode nahes junges Mädchen mit seiner alten Pflegerin malte, welches in einem Hofe von den schwachen Strahlen der Novembersonne Erfrischung hofft.

Die Landschaft zeigte, weil das Mittelgut ausgeschlossen war, eine bessere Physiognomie, als wir sie aus den letzten Salons kennen gelernt hatten. Es waren nur wenige, aber hervorragende Arbeiten: das Toucque Thal von Karl Daubigny, der Platzregen von Alexander Rapin, die Ufer des Aveyron zur Herbsteszeit von Nazon, der Sonnenuntergang von Berton, das Thal Roche Gouet von Henri Saintin, das Ende des Sturmes und die Dünen von Douville von Lansyer. Auch ein reizendes, mit der Feinheit eines Miniaturmalers ausgeführtes Tierstück von Méry, Vögel, die in einer Traufrinne hockend von dem plötzlich herabstürzenden Wasser überrascht werden, verdient eine ehrenvolle Erwähnung. Für die Landschaftsmalerei mußte man sich freilich ebenfalls nach einer Ergänzung im Heffnerschen Saale umsehen, wo uns eine stattliche Anzahl schöner Arbeiten von Rousseau, Corot, Diaz und Daubigny an die ruhmvolle Vergangenheit erinnerten. — Der Sachse Fritz Uhde, ein Schüler von Munkacsy, und der Berliner Max Liebermann, ein Schüler von Verlat, haben sich der neuesten Entwicklung der französischen Malerei so eng angeschlossen, daß wir sie im Zusammenhange mit ihr erwähnen müssen. Beide sind neuerdings Anhänger jener Richtung geworden, welche für die Malerei in freier Luft und in hellstem Lichte schwärmt. „Bisher", so behaupten sie, „haben die Leute gemalt, als ob die freie Gottesnatur ein großer Keller wäre. Jetzt wollen wir zeigen, wie man das Licht und die Sonne sieht und malt." In der Freude über diese Entdeckung ist man schnell bis zum Äußersten geeilt. Auf den Bildern dieser Lichtschwärmer sehen alle Figuren aus, als ob ihre Köpfe, Hände und Kleider mit Mehlstaub bestreut wären. Daß Max Liebermann, der bei allen Extravaganzen der erste ist, sich aus dem schwarzen Extrem schleunigst in das weiße hineingestürzt hat, kann nicht Wunder nehmen. Seine „Schusterwerkstatt", sein „Amsterdamer Waisenmädchen" und die „Frauen auf der Bleiche" sind sonst ganz im Stile, nur nicht im Formate von Bastien-Lepage gehalten, im übrigen aber schließen sich die letzteren, wahre Ausbunde von Häßlichkeit, den früheren Schöpfungen dieses wunderbaren Virtuosen, der sich schon in Paris eine begeisterte, wenn auch noch kleine Gemeinde erworben hat, würdig an. Daß aber auch Fritz Uhde alle Übertreibungen dieser Richtung mitmacht, ist bedauerlich, wenngleich nach den gesunden Antecedentien dieses begabten Künstlers zu erwarten ist, daß jene Schwelgerei im freien Licht nur ein Durchgangsstadium repräsentirt. In dem Genrebild aus Zandvoort „Der Leierkastenmann ist da!" gab sich wenigstens ein gewisses Streben nach Anmut und Liebenswürdigkeit kund. Wir sind übrigens weit entfernt, die gesunde Reaktion zu verkennen, welche in dieser Hellmalerei liegt, wir wenden uns nur gegen die Übertreibungen der Pariser Heißsporne, welche in ihrem Fanatismus die Grenzen überschreiten, die auch der Malerei im Freien gezogen sind. —

Von der belgischen Malerei konnte sich natürlich kein Mensch nach etwa sechzig Bildern eine richtige Vorstellung machen, zumal die historische Kunst gar nicht und das historische Genre durch die Brüder A. und J. de Vriendt („Papst Paul III. vor dem Bildnis Luthers" und „Die letzten Tage der hl. Mutter in Jerusalem") nur spärlich vertreten war. Letzteres Bild war wenigstens nicht, wie man es sonst an den Arbeiten dieser Eklektiker gewohnt ist, eine leere archäologische Spielerei, sondern voll Empfindung und voll Kraft und Tiefe in Kolorit. Das moderne Genre hatte einige recht gute Arbeiten in der „Unterbrechung der Jubiläumsprozession in Lüttich 1875 durch die Staatsgewalt" von Emil Delperée, den „Schiffbrüchigen an der holländischen Küste" von Felix Cogen und dem „Zerbrochenen Stuhle", einer Episode in einer Schneiderinnenwerkstatt, von de la Hoese aufzuweisen. Auch die Stimmungslandschaft war vortrefflich durch einen Föhrenwald mit stehendem Gewässer davor von dem stets interessanten François Lamorinière in Antwerpen, eine Landschaft mit einer Schleuse von de Cock in Gent, eine Herbstlandschaft von van Luppen und eine Ansicht des Abconde-See's bei Amsterdam von dem unermüdlich thätigen E. de Schampheleer vertreten. Warum E. de Pratere für einen Viererzug Brüsseler Bierbrauerpferde, die zur Winterszeit mit ihrem Bierkarren durch eine Straße traben, den naturgroßen Maßstab gewählt hat, ist nicht einzusehen. Diese kolossale,

mit breitem Pinsel [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] der [illegible] [illegible] [illegible]
zweite Medaille [illegible] [illegible]. W. [illegible], [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]
des Lichts auf der [illegible] und [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]
zwar in Brüssel [illegible], aber ein geborener Holländer, [illegible] [illegible] der [illegible] [illegible]
welcher auch seinen Wohnsitz in Brüssel aufgeschlagen hat. — [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]

natürlich bei der geringeren Kunstproduktion [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] unter der
gleichzeitigen Amsterdamer Ausstellung, die [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] hatte. Die Zahl
der holländischen Gemälde in München belief sich nur auf etwa fünfzig. Immerhin vertraten
diese Bilder zur Genüge die Hauptrichtungen der [illegible], [illegible] [illegible] in Holland kultivirt:
Marine und Landschaft, Tierstück und Genrebild, [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] den meisten Namen,
welche außerhalb Hollands bekannt geworden [illegible]. [illegible] [illegible] [illegible], [illegible] [illegible] die holländischen

Landschafts- und Marinemaler so wenig an die ruhmvolle Tradition ihres Heimatslandes halten. Die Marinen von H. W. Mesdag haben nichts von dem Glanz, welcher auf den Seestücken eines Porcellis oder Simon de Vlieger liegt. Es sind breit und derb hingeschriebene, sehr naturwahre, aber auch äußerst nüchterne Ansichten, in denen man vergebens nach einem Hauche von Poesie oder einer Spur von empfindungsvoller Stimmung suchen wird. Holland und poetische Auffassung sind zwei Begriffe, die heutzutage einander völlig ausschließen. Der Tiermaler Jan Vrolyk hat wenigstens mit Eifer das Rindvieh von Paul Potter studirt. Aber es würde schwer halten, einem Holländer auszureden, daß der junge Stier im Haag Potters Meisterwerk ist. In der Genremalerei fehlt ein wesentliches Moment, welches mit der Sittenmalerei des 17. Jahrhunderts auf das innigste verwachsen war: der Humor. Die moderne Genremalerei in Holland macht ein sehr ernstes, fast saures Gesicht. Man strebt sogar nach tragischen Stimmungen und nach Emotionen, die in Paris beliebt sind. Josef Israels' Gemälde „Nichts mehr!" — ein alter Mann, welcher, am Bette seiner eben ge-

[illegible] Dorf. Nach dem Gemälde von W. [illegible]

storbenen Frau sitzend, trostlos vor sich hinstarrt — ist ein Beleg dafür, auch in der malerischen Behandlung, welche zu flüchtig und zu absichtlich geistreich ist, als daß das ergreifende Motiv in voller Reinheit wirken könnte. Auch ist von den Trauerfarben, Schwarz und Grau, ein so übertriebener Gebrauch gemacht worden, daß man fast an die Absicht einer Farbensymbolik glauben möchte. Israels erhielt für dieses Bild eine zweite Medaille. Manchem erschien aber „Die Bürgergarde" von Herman ten Kate verdienstvoller, schon um ihrer nationalen Tendenz willen und wegen des Strebens nach einem reichen und doch harmonischen Kolorit. Die lustige Gesellschaft, welche sich auf der Straße vor einem Wirtshause niedergelassen hat, sieht aus, als wäre sie aus der Schützenmahlzeit von van der Helst herausgestiegen und als hätte sie sich's in den jetzigen, verkleinerten Verhältnissen bequem gemacht, so gut es gehen wollte. (S. die Abbildung.)

Im Gegensatz zu Holland zeichnet sich Schweden-Norwegen durch eine sich stetig gleichbleibende Produktionsfähigkeit von künstlerischen Kräften aus, welche trotz ihrer Zerstreuung über Düsseldorf, München und Paris sich überall einen nationalen Accent zu erhalten wissen. Nachdem G. von Cederström, dessen „Begräbnis in Alsik (Schweden)" wieder die Vorzüge einer tiefen Charakteristik und eines ernsten, stimmungsvollen Kolorits aufzuweisen hatte, sich in Florenz angesiedelt hat, scheint auch diese Stadt eine Anziehungskraft auf skandinavische Kunstjünger zu üben. Den größten Erfolg in der Ausbildung junger Talente scheint aber München zu haben. Das Gute, was C. G. Hellqvist kann, hat er in München

gelernt. Sein Aufenthalt in Paris hat ihn in die [illegible] naturalistische Strömung hineingetrieben, welche ihn bald veranlaßte, wie [illegible] der Mantegna [illegible], oder wie die Impressionisten alles [illegible] zu [illegible]. Das köstliche Gemälde „[illegible] oder Moltke?“, welches wir durch eine Radierung von [illegible] [illegible] noch der gesunden Münchener Zeit an. Es zeigt, daß es dem [illegible] Maler [illegible] ist, sich in den Charakter des [illegible] Landvolks hineinzuversetzen. Ein „Bauer im [illegible]“, dem wir im Kunsthandel begegnet sind, war noch der Zeit der Charakteristik und [illegible] und im Helldunkel meisterhaft. So darf man nicht [illegible], [illegible] Hellqvist auf dem [illegible] reichen Historienbilde „Disputation zwischen dem Genossen [illegible] Galle und Claus [illegible], einem Schüler Luthers, zu Upsala 1524 im Beisein Gustav Wasa's“ in jene [illegible] hineingeraten konnte, welche gegen sein bisheriges Schaffen nur als ein Rückschritt zu bezeichnen ist. Immerhin beweist die mannigfaltige und eindringende Charakteristik der zahlreichen Figuren, daß Hellqvist ein Künstler von hervorragender [illegible] Kraft ist, bei welchem [illegible] und gewissenhafte Durchbildung noch mit starker Produktion [illegible] Schritt hält. Der Norweger **Otto Sinding, welcher ursprünglich Jurist, dann Journalist war und sich erst in dieser** Stellung nebenbei der Malerei widmen konnte, ist [illegible] und lebhafter als Hellqvist, aber auch nicht so gründlich und [illegible]. Obwohl seinem eigentlichen Beruf nach Landschaftsmaler, liebt er es, wie sein Lehrer [illegible], die Staffage zu selbständiger Bedeutung zu erheben, wobei er die Mängel seiner Ausbildung durch eine raffinierte Malweise sehr geschickt zu verbergen weiß. So erscheint z. B. der „[illegible]“ [illegible] Fischer und Landleute wie eine graue Vision, welche [illegible] an dem Beschauer vorüberhuscht. Wenn Sinding seine Neigung zum Phantastischen überwinden kann, gelingt es ihm, für die ernste [illegible] **Stimmung der nordischen Landschaft einen vollkommen entsprechenden Ausdruck zu finden.** Sowohl der „Fischerhafen“ als der „[illegible] [illegible]“ und [illegible] Landschaften, aus denen eine originelle und gesunde [illegible] spricht. Aber für die [illegible] fülle des Südens ist Sindings Auge nicht empfänglich. Ein [illegible] Versuch auf dem Gebiete **der Malerei im freien Licht war Oskar Wergelands Gesellschaft von Maurern, welche im** Garten eines Wirtshauses [illegible] der Rast ihren [illegible] trinken [illegible]. Das ist der vielversprechende Anfang eines gesunden Naturalismus, welcher das Objekt [illegible] richtig und ohne Phrasen, wenn auch noch in einer etwas [illegible] Ausdrucksweise wiederzugeben sucht. Aus der Düsseldorfer Gemeinde der Skandinavier ist in erster Linie der treffliche [illegible] maler Adelsteen Normann zu nennen, welcher die [illegible] Gebirgsnatur Norwegens in **Verbindung mit glitzernden, leicht bewegten Wasserflächen bei einer lebhaften, frischen Färbung** einfach und schlicht, ohne romantischen Beisatz zu schildern weiß, [illegible] Nordgren, Vincent St. Lerche, der [illegible] Erzähler von [illegible] Geschichten aus dem vorigen Jahrhundert, C. und A. [illegible], G. A. Rasmussen und Benat [illegible]. Die Pariser Gruppe war am besten durch [illegible] vertreten, dessen „Kirchhof von [illegible]**ville“ — eine Witwe mit ihrem Knaben vor einem einsamen Grab und im Hintergrunde das** Meer — schon im Salon von 1883, [illegible], durch [illegible] Empfindung aus der [illegible] [illegible] und stimmungsvoll [illegible] **leuchtete.**

Die Künstler aus den Vereinigten Staaten von Nord-Amerika hatten sich ebenfalls zu einer gemeinsamen Ausstellung zusammengethan, obwohl es ihnen ebensosehr wie den Skandinaviern an einem künstlerischen Mittelpunkte im eigenen Lande fehlt. Sie suchen ihre Ausbildung meist in München und Paris. Aber im Gegensatz zu früher kehrt der größere Prozentsatz wieder nach der Heimat zurück, ein Beweis, daß man dort einheimische Kunst schätzen lernt. Soweit sich nach etwa siebzig Gemälden urteilen läßt, ist es besonders die Landschaft, welche nationale Motive mit naturalistischer Unbefangenheit behandelt. Sonst blickt überall das Studium der alten Meister, der Venezianer und Niederländer, und die Münchener Erziehung durch, wie z. B. bei dem ausgezeichneten Porträtmaler William M. Chase, dessen energische Auffassung und breite malerische Behandlung an [illegible] erinnern. [illegible]

Camille Desmoulins im Kreise seiner Familie. Gemälde von François Flameng.

gegangen. Nachdem er eine Zeitlang sein Talent in kleiner Münze ausgegeben hatte, [illegible] er in einem figurenreichen Gemälde, dem „Gericht über die entlaufene Nonne Constance von Beverley“ nach Walter Scotts „Marmion“, wieder einen höheren Aufschwung. Da die Urteilssprechung in dem dunkeln Gewölbe eines Klosters vor sich geht, mag der schwärzliche Gesamtton motivirt sein. Jedenfalls giebt er für die saftigen Lokalfarben eine wirksame Haltung. Schade nur, daß die Scene, so lebendig sie auch dargestellt ist, nicht ohne einen erläuternden Kommentar verstanden werden kann.

Den Bemühungen des auch unseren Lesern wohlbekannten Malers R. S. Koehler in Boston war es zu danken, daß eine amerikanische Ausstellung überhaupt zu stande kam, und für einen Zweig der nordamerikanischen Kunst, für den Holzschnitt, war auch eine annähernde Vollständigkeit erreicht worden. Wir wissen aus englischen und amerikanischen Monatsschriften wie Harpers und Scribners Monthly Magazine, Magazine of Art u. a., wie erstaunlich die Virtuosität der nordamerikanischen Xylographen im Faksimileschnitt ist, wie sie alle Raffinements einer Zeichnung, mag sie in Feder, Tusche, Kohle, Kreide, Aquarell, Pastell oder mit dem Wischer ausgeführt sein, durch ihren Stichel oder andere, uns unbekannte Instrumente so geschickt wiederzugeben verstehen, daß der Holzschnitt sein grobkörniges Kaliber verliert und das Bild wie hingehaucht erscheint. In München konnte man sich eine ausführliche Vorstellung von dem Umfange dieser Virtuosität machen, bei welcher freilich der eigentümliche Charakter des alten Holzschnitts völlig zu Grunde und der Holzschnitt in die Radierung aufgeht. Th. Cole, W. J. Linton, F. Juengling und J. A. Bogert sind die Matadore der amerikanischen Xylographen, welche vor den meisten ihrer europäischen Kollegen den unschätzbaren Vorzug voraus haben, daß sie auch vortreffliche Zeichner sind.

Adolf Rosenberg

Fig. 1. Tänzer, aus einem Farbenholzschnitte von Hokusai, um 1790.

Kunstlitteratur.

Gonse, Louis. L'Art japonais. 2 Bde. gr. Quart mit über 1000 Illustr. in Radirung, Heliogravüre, Holzschnitt, Farbendruck 2c. Paris, Quantin. 1400 numerirte Exemplare à Fr. 200.

Seit Marco Polo, der große Reisende des Mittelalters, zuerst von dem merkwürdigen Land „gen Sonnenaufgang", dessen Boden zu betreten ihm nicht vergönnt war, berichtet hat, ist das Interesse des Occidents für dasselbe stets reger geworden. Freilich vergingen noch Jahrhunderte, bevor sich ein wirklicher Verkehr zwischen Japan und Europa entwickelte; seitdem ist dieser Verkehr nie erloschen, wenn er sich auch durch die Schuld der Europäer während zweier Jahrhunderte zu einem unerfreulichen gestaltet hat, mehr als eine den Europäern von den Söhnen des „Landes der aufgehenden Sonne" gewährte Gnade sich darstellt. Ohne Zweifel hat diese Handelsverbindung, denn um eine solche allein handelte es sich, den Europäern mehr gegeben als Japan: auf die Kultur dieses Landes ist der Verkehr mit Europa ohne jeden Einfluß geblieben, während umgekehrt, abgesehen von den Rohprodukten, hier nur an die Porzellan- und Lackarbeiten erinnert zu werden braucht, welche im gewerblichen Leben Europa's förmliche Umwälzungen hervorgerufen haben.

Betrachtete man in früherer Zeit die Erzeugnisse jenes kunstreichen Landes als Kuriositäten, denen man einen Platz in den „Kunst- und Raritäten-Kabinetten" anwies, als Spielereien, an denen man mehr die Kunstfertigkeit der Herstellung als den inneren künstlerischen Wert schätzte, so war es unserer Zeit vorbehalten, der japanischen Kunst gerecht zu werden. Freilich heute erst können wir von einer japanischen Kunst reden, wir, denen das ganze weite Gebiet künstlerischer Thätigkeit jenes wunderbaren Volkes offen vor Augen liegt. Denn heute, seit zwanzig Jahren etwa erst, kennen wir wirklich japanische Kunstwerke, wissen wir, daß jene kostbaren Porzellane, welche wir im Johanneum zu Dresden bewundern, gar nicht auf japanischer Kultur erwachsene Formen zeigen, gar nicht — im weiteren Sinn — original japanische Kunstprodukte, sondern für Europa angefertigte Waren sind. Jetzt erkennen wir erst, daß dem Japaner seine alten nationalen Kunsterzeugnisse viel zu wert erschienen, um sie dem verachteten Europäer auszuliefern, und dadurch erklärt es sich, daß z. B. in allen älteren Porzellansammlungen kein Stück Satsumaware, das köstlichste keramische Erzeugnis Japans, zu finden ist. Überaus

selten sind in den alten Sammlungen die Lackarbeiten [illegible], übrigens [illegible] unbedeutende Kollektion dürfte die betr. Gruppe im Louvre, früher im Musée de [illegible] aus dem Besitz der Königin Marie Antoinette, sein. Dasselbe gilt von den [illegible] alt-japanischen Waffen, deren Metallzieraten zu den köstlichsten Arbeiten zählen, die [illegible] diesem Gebiet gefertigt sind. Dergleichen traf man früher wohl nur in der Armeria zu Madrid.

Erst als mit dem Zusammenbruch des japanischen Feudalstaats durch den Sturz des Tokugawa-Geschlechts das Mittelalter Japans sein Ende erreichte, als durch die schnell, nicht gerade stets zum Heile des Landes, eindringenden europäischen Ideen und deren [illegible] Durchführung seitens der Regierung der Sinn für alt-nationale Kultur und Kunst erbleich, die Wertschätzung alten Kunstbesitzes nachließ, — da entäußerte man sich, zum Teil durch finanzielle Schwierigkeiten gedrängt, der alten, seit Jahrhunderten gehüteten Schätze und Erbstücke, da sah man zuerst in Europa und Amerika wirklich alt-japanische Kunstwerke. In fast überreicher Fülle überfluteten damals die herrlichen Arbeiten japanischer Kunst den europäischen Markt, vor allem Paris, für wahre Schleuderpreise waren sie zu haben, schon wollte dieser Segen kein Ende nehmen — bis plötzlich, wie mit einem Schlage, der Zauber aufhörte: das Land war fast ausgeplündert und dann regte man sich in Japan selbst, das Wenige, was noch im Lande an altem Kunstbesitz ist, dem Vaterlande zu erhalten.

Was heute somit in den öffentlichen und noch mehr privaten Sammlungen Europa's und Amerika's — dorthin ist vielleicht der größere Teil geflossen! — an Kunstschätzen des

Inselreichs sich befindet, darf als ein im großen und ganzen abgeschlossenes Material betrachtet werden. Auch die Tempelschätze in Japan sind von hinreichend dazu berufenen Leuten untersucht, so daß es jetzt möglich ist, an die Bearbeitung einer Geschichte der japanischen Kunst zu gehen. Die Fülle und Mannigfaltigkeit des uns zugekommenen Materials mußte, sobald erst die Freude am rein künstlerischen Genuß gestillt war, von selbst zu historischer Betrachtung der Kunstwerke führen. Die chinesischen Kunsterzeugnisse hatte man schon früher nach Epochen zu gruppiren versucht: es war nicht schwer zu sehen, daß auch nicht alles Japanische einer Periode angehöre. Freilich sind hier die Kritiker erheblich schwieriger daran, als bei den chinesischen Arbeiten. In Japan selbst sind Kunststudien und Kunstkritik ein

Fig. [illegible]. Nach einem Holzschnitt von Hokusai, aus seinem Werk: Kurze Anleitung zum geometrischen Zeichnen.

stark bearbeitetes Feld, ohne daß wir Europäer darin von dort aus viel profitirt hätten: das Studium der japanischen Sprache und Litteratur liegt auch heute noch bei uns sehr im Argen. Und welche Fülle von Poesie in den alten Schilderungen und Märchen, die noch heute im Herzen des Volkes lebendig sind, ruht, das zeigen schon die wenigen Sammlungen derselben, deren Kenntnis wir englischen Forschern verdanken. Bei dem innigen Zusammenhang und der Wechselbeziehung zwischen der Kunst und Geschichte und der Sage der Japaner muß die Kenntnis der wichtigsten Sagen und Märchen aber als eine unerläßliche Vorbedingung für die Bearbeitung einer japanischen Kunstgeschichte gelten.

Es war daher kein leichtes Unternehmen, als Louis Gonse an die Bearbeitung seines Werkes ging: Vorarbeiten fand er wenige, er hatte eben ein ganz neues Feld zu beackern. Kenntnis der Sprache und Litteratur, vor allem ausgebreitete Kenntnis der Kunstwerke und

sicheren Blick in ihrer Beurteilung, das ist das Material, mit dem Gonse [illegible]. Welche Schwierigkeiten bei solcher Arbeit zu überwinden waren, liegt klar zu Tage. Der Verf. hat unter den obwaltenden Verhältnissen wirklich Bedeutendes geleistet. Wenn nicht alles vollkommen ist, so erklärt sich dies durch die eben angegebenen Umstände. Vor allem ist zu bedauern, daß der Verf. eigentlich nur die Pariser Sammlungen benutzt hat: das Studium der schönen Kollektion des Hamburger Museums, der Berliner Sammlungen, vor allem der Gierke'schen Gemäldesammlung, deren er allerdings wiederholt gedenkt, würden das Material erheblich abgerundet haben. Auf der andern Seite standen Gonse, abgesehen von seiner eigenen bedeutenden Sammlung, die Kollektionen Bing, Cernuschi in erster Linie, sodann eine Reihe kleinerer Privatsammlungen und zuletzt der ganze große Pariser Kunstmarkt, auf dem schließlich doch Dreiviertel aller bedeutenden Stücke einmal wenigstens auftauchen, für seine Zwecke zur Verfügung.

[illegible] 4. [illegible] 17. [illegible]

Was wir daher im vorliegenden Werke finden, ist eine treffliche, für den weiteren Kreis der Kunst- und Japanfreunde berechnete Übersicht über die japanische Kunst im weitesten Umfang. Nach einem kurzen Blick auf die Geschichte der Japaner, auf Land und Leute, wobei in geschickter Weise die Illustrationen unter den vorhandenen Darstellungen ausgewählt sind, wendet sich der Verf. sofort zur Malerei, der führenden Kunst in Japan. Dies umfangreiche Kapitel ist ohne Frage der Glanzpunkt des Werkes: die Geschichte der Malerei ist das Spezial-Gebiet des Verfassers. Ohne einseitige Begeisterung giebt er eine klare Übersicht über die eigentümliche Entwicklung dieser Kunst an der Hand der Denkmäler, giebt Daten über das Leben der Maler. Er verteidigt mit Recht, wie mir scheint, die Selbständigkeit der japanischen Malerei und weist das Eindringen chinesischer Einflüsse erst späterer Zeit zu: gleichartige Erscheinungen früherer Zeit erklärt er durch den Einfluß des Buddhismus, der von Korea nach Japan kam. Eine besonders ausführliche Behandlung erfährt der größte japanische Maler, Hokusai, „der in das Zeichnen vernarrte Greis", wie er sich selbst in der Unterschrift eines

Briefes nennt, der einzige japanische Künstler, dessen Name in Europa bisher weiteren Kreisen geläufig ist, weil er ebenbürtig neben unsern großen Künstlern steht. Seinen nach tausenden zählenden Holzschnitten sind ein großer Teil der Illustrationen des Gonse'schen Buches entlehnt, so daß man von seiner Thätigkeit, Begabung und Eigenart eine annähernde Vorstellung erhält. Seine Karikaturen gehören zu den köstlichsten Arbeiten auf diesem Gebiete und wie er zeichnet

[illegible]

so schreibt er. Ein Brief, den er kurz vor seinem Tode — er starb 1849 im neunzigsten Lebensjahre — an einen Freund richtete, lautet: „Der König der Unterwelt beabsichtigte sich hochbetagt von den Geschäften zurückzuziehen. Er hat sich aus diesem Grunde ein niedliches kleines Landhaus erbauen lassen und mich ersucht, ihm dort ein Bild zu malen. Ich sehe mich daher genötigt, in den nächsten Tagen abzureisen und werde meine Zeichnungen mitnehmen. Ich denke mir in einem Winkel der Unterwelts-Straße ein kleines Zimmer zu mieten und werde mich freuen, Dich dort zu empfangen, sobald Du zu der Reise Gelegenheit findest."

Mit Recht hat der Verf. allgemeine ästhetische Erörterungen über den angeblichen Mangel der Perspektive (vgl. Fig. 2) oder die Unfähigkeit zu porträtieren (vgl. Fig. 5) ausgeschlossen: wer das Buch in die Hand nimmt, muß darüber schon im klaren sein.

In der Architektur haben die Japaner innerhalb der ihnen durch Klima und Terrainverhältnisse gezogenen Grenzen eine sehr hohe Stufe erreicht; man darf hier nur nicht als Maßstab den der Leistungen unserer Architekten anlegen. Und doch bestehen zwischen den japanischen und europäischen Prachtbauten gar keine so großen Differenzen (vgl. Fig. 4). Die eigentliche Skulptur war durch die mangelhafte Kenntnis des menschlichen Körpers von vornherein in der Erreichung hoher Ziele gehemmt, desto reicher entfaltete sie sich in kleinen Erzeugnissen, vor allem den sog. Netzukis, Knöpfen zum Befestigen der Medizindosen, Pfeifenfutterale u. s. w. im Gürtel. Ein Blick auf die große Menge der in Abbildung gegebenen reizvollen Stücke dieser Art, in denen sich der liebenswürdige, zu allerlei Scherz aufgelegte Volkscharakter der Japaner besonders deutlich offenbart, wird die hohe Vollendung der Erzeugnisse japanischer Kleinplastik leicht erkennen lassen. Die Metall- und Lackarbeiten erfahren eine ihrer Bedeutung entsprechende ausführliche Behandlung; die Fülle der Abbildungen dieser Abschnitte und ihre meisterhafte Wiedergabe der Originale ist geradezu erstaunlich und gewährt einen vollständigen Überblick über diese Gebiete. Ausführlicher hätte vielleicht die Behandlung der Textilarbeiten, vor allem der unvergleichlichen Stickereien ausfallen können; von ihrer Bedeutung in Kunst und Leben der Japaner erhält man doch nur eine unvollkommene Vorstellung. Die Bearbeitung der Keramik hat der Verf. einem der ersten Kenner auf diesem Gebiet, Herrn S. Bing, überlassen. Wir erhalten hier zum erstenmal eine systematische Darstellung der Geschichte der japanischen Kunsttöpferei; alles was bisher hier in Europa geleistet ist, darf man ohne Frage, mit Ausnahme der Arbeiten von Aug. Franks und vielleicht von Audsley u. Bowes, als ungenügend oder

geradezu verkehrt bezeichnen. Allerdings muß man zugestehen, daß die feinsten Unterschiede der keramischen Arbeiten Japans, ihre Zuteilung an den einzelnen Fabriken ꝛc. für uns ohne Belang sind, es verhält sich damit nicht viel anders als etwa mit den Unterscheidungen der Faiencen von Nürnberg und Baireuth, oder Rouen und Sinceny. Jedenfalls finden hier die deutschen Fabrikanten keramischer Handbücher ein reiches Material zum Abschreiben. Ein Kapitel über die Kunstdrucke, namentlich die Arbeiten Hokusai's, auf den Untersuchungen A. Durets beruhend, bildet den Schluß.

Wiederholt haben wir schon der Ausstattung des Werkes gedacht: sie ist an Fülle des Materials und technischer Vollendung über alles Lob erhaben. Alle Zweige der vervielfältigenden Künste sind herangezogen; meisterhaft sind vor allem die Heliogravüren (von Dujardin), unter denen die Reproduktionen der feinen Metallarbeiten geradezu bewundernswert erscheinen. Bleiben auch die Farbendrucke hinter den unerreichbaren japanischen Originalen zurück, so sind es doch stolze Leistungen europäischer Kunst. Eine Anzahl trefflicher Original-Radirungen von H. Guérard mögen endlich als charakteristisch für französische Buchausstattung noch besonders hervorgehoben werden. Der Verlagsbuchhandlung gebührt der aufrichtige Dank aller Kunstfreunde für ein solches Werk, dessen Preis noch dazu ein überaus mäßiger ist. Es wird ohne Zweifel den alten Freunden japanischer Kunst neue hinzufügen; hoffen wir, auch in Deutschland, wo es noch nicht genügend bekannt zu sein scheint.*)

Berlin. **A. Pabst.**

---

*) Man vergl. die vier Aufsätze über das Werk von Gonse aus der Feder des Herausgebers dieser Zeitschrift in der „Österr. Monatschrift für den Orient", vom Januar, Februar, März und April d. J.

Rottweil am Neckar und seine Kunstschätze.

Mit Abbildungen.

Unter den vielen schwäbischen Reichsstädten, welche infolge des Reichsdeputationshauptschlusses der Krone Württemberg einverleibt wurden, nimmt Rottweil eine hervorragende Stelle ein. Als Sitz des kaiserlichen Hofgerichts war die Stadt von großer Bedeutung; noch jetzt sieht man den ehemaligen Hofgerichtsstuhl mit einem riesigen Reichsadler geschmückt, errichtet 1781, auf einem freien, mit Linden besetzten Platze.

Gemäß ihrer einstigen Stellung in der Geschichte hat die Stadt bis heute noch den Charakter einer wohlbefestigten mittelalterlichen Stadt bewahrt und in ihrem Innern einen Schatz von Kunstwerken geborgen, die bisher allzuwenig bekannt geworden sind und daher in diesen Blättern eine eingehendere Betrachtung verdienen.

Die Stadt liegt ungemein malerisch auf einem von der Natur selbst befestigten Hügel, welcher gegen den Neckar steil abfällt; eine tiefe Schlucht an der Südseite der Stadt vertritt hier die Stelle des Stadtgrabens, ebenso eine solche an der Nordseite, so daß nur die Westseite der Stadt künstlich befestigt zu werden brauchte. Hier wurde ein starkes Bollwerk angelegt, dessen Hauptstütze, ein 54 m hoher Turm, der sogenannte Hochturm, noch erhalten ist. Man sieht denselben auf unserer Totalansicht im Hintergrunde hervorragend.

Das Innere der Stadt macht einen durchaus altertümlichen Eindruck. Man wird unwillkürlich an Straßenprospekte erinnert, wie man solche in der benachbarten Schweiz und namentlich in Schaffhausen sieht. Erker reiht sich an Erker, viele alte Brunnen beleben die Straßen und die weit vortretenden Dächer, von Knaggen unterstützt, mit

grotesken Wasserspeiern versehen, werfen tiefe Schatten auf die hier und da noch bemalten Häuser. Die meisten Häuser in ihrer jetzigen Gestalt gehören zwar dem 17. und 18. Jahrhundert an, doch ist gewöhnlich noch der alte Unterstock aus früherer Zeit vorhanden. Die Erker reichen häufig über zwei und drei Stockwerke hinauf und sind an den Brüstungen teilweise mit kunstvollen Holzskulpturen, Wappen und dergl. versehen.

Von älteren Privatgebäuden sind sehenswert und stammen noch aus der Zeit des Spitzbogenstils: das östlich an den Spital anstoßende Grathwohl'sche Haus; es ist ganz von Stein, hat gedoppelte, von sehr zierlichen gedrehten Stäben umfaßte Fenster und einen Erker mit folgender Inschrift: Al los Dios los honores 1626; dann im Innern gegen Süden ein Wendeltreppentürmchen und im obersten Stock ein kleines Zimmer, dessen Wände und Decke mit spätgotischer Holzvertäfelung in reichen Maßwerksfiguren auf das schönste belebt sind.

Spuren gotischer Bauart zeigt auch noch das dem Rathaus gegenüber gelegene Gasthaus zur Stadt, ehemals die städtische Kanzlei samt Archiv, weshalb es auch in den zwei unteren Geschossen gewölbt ist; die Fenster enthalten Steinkreuze, eines davon ist noch spitzbogig, am mittleren Stockwerk springt ein steinerner Erker mit der Zahl 1547 heraus. Das Innere des Hauses zeigt entschiedene Renaissanceformen, im weiten Vorplatz des zweiten Stockwerks eine hölzerne Kassettendecke und an der Südwand eine Steinsäule mit verziertem Schaft und schönem Aufsatz. Das Schönste aber besitzt das Hauptzimmer dieses Stockwerks; hier ist die Wand gegen die Straße hin aufgelöst in zwei zierliche Steinsäulchen, die mit ihren breiten Aufsätzen die tiefe, schwer darauf lastende Mauer tragen; die Kapitäle der Säulchen sind noch gotisierend und gehen ins Achteck über, die Stirnen der Aufsätze tragen wohlgebildete Konsolen und darüber den

Stadtadler; rechts vom zweiten Säulchen baut sich der oben genannte Erker hinaus, so daß die ganze Wand reizend belebt ist und gar bequeme, lauschige Plätzchen bietet.[1]

Von den öffentlichen Gebäuden ist zunächst das Rathaus zu nennen, im oberen Teil der Stadt gelegen, an der Nordseite der von Osten nach Westen ziehenden Hauptstraße. Das Gebäude, 1521 vollendet, trägt im allgemeinen den Charakter der Spätgotik, in den sich schon einzelne Renaissanceformen eingedrängt haben. Die rechteckigen Fenster sind von zierlichen Rundstäben umfaßt und allemal je vier neben einander gestellt, von denen die mittleren überhöht sind. Das Innere enthält noch schön vertäfelte Zimmer und gotische Thürumrahmungen. In den Fenstern prangen zahlreiche Glasgemälde, die Wappen der Stadt und mehrerer Geschlechter.

1) Wir entnehmen vorstehende und einige andere Stellen der trefflichen „Beschreibung des Oberamts Rottweil,“ Stuttgart 1875.

Das Spitalgebäude stammt ebenfalls noch aus der gotischen Periode. An dem Erker liest man folgenden Spruch:

„Trinndh unnd Iß
Gott nitt Vergiß,
Bewar dein Ehr,
Dier wurdt nit mer
Von aller Deiner Haab
Denn nur ain Tuch ins Grab.“

Im Erdgeschoß befindet sich noch eine hübsche spätgotische Kapelle zu St. Anna, die sich mit einem Spitzbogenfenster gegen die Straße öffnet und von einem Netzgewölbe

Der Marktbrunnen.

überspannt ist. Auf den Schlußsteinen sieht man den h. Geist, die Wappen der Stadt und einiger Patrizier, auf dem Altar ein altes St. Annabild und an den Wänden andere aus Holz geschnitzte Heiligenbilder: St. Antonius, Agatha, Maria und ein Ecce homo.

Von den Thortürmen steht der schwarze Turm (siehe unsere Abbildung) am Ende der Hauptstraße gegen Westen: er stammt noch in seinen unteren Teilen aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts und ist aus großen mit spätromanischen Steinmetzzeichen versehenen Buckelquadern in unverwüstlicher Festigkeit ausgeführt. Die oberen Teile des Turmes wurden im Jahre 1571 erneuert, laut einer daran angebrachten Jahreszahl neben dem Stadtwappen.

Bevor wir zur Betrachtung der Kirchen übergehen, sei erst der Brunnen gedacht, von denen noch drei aus früherer Zeit erhalten sind. Der allein an seiner ursprünglichen Stelle belassene vierröhrige Marktbrunnen hat eine über 30 Fuß hohe Brunnensäule, die eine merkwürdige Umbildung einer durchbrochenen gotischen Pyramide in die Formen der Renaissance zeigt; er baut sich in vier immer sich verjüngenden, auf Säulen ruhenden, offenen hallenartigen Stockwerken schlank empor, die in der Mitte von dem eigentlichen, auch mit Säulchen verzierten Brunnenstamme gestützt und allenthalben von allegorischen, auf Kugeln stehenden Figürchen (Glaube, Liebe, Hoffnung, Kaiserbildern u. s. w.) belebt werden. Auf der Spitze des ganz aus buntem Sandstein ausgeführten Werkes steht die Figur eines Landsknechts. (S. die Abbildung.[1])

Der Georgs-, auch Grafenbrunnen genannt, hat eine schöne spätgotische Pyramide, mit den Figuren der Maria, Georg und Katharina in reich verzierten Nischen. Der Brunnen als solcher besteht nicht mehr, nur die Brunnensäule ist in den Anlagen unterhalb des Hochturmes aufgestellt. Der Dominikanerbrunnen stand beim Dominikanerkloster, der jetzigen protestantischen Kirche; er trägt auf schön verzierter, mit korinthischem Kapitäl

1) Vergleiche Lübke, Geschichte der deutschen Renaissance.

bekrönter Renaissancesäule die lebensgroße Statue des h. Christophorus. Am unteren Teil der Säule sieht man das Wappen der Stadt, das Zeichen des Steinmetzen und die Jahreszahl 1622. Die Brunnensäule steht jetzt auf dem Platze vor der Heiligkreuzkirche. Von demselben Meister wurde auch der reichverzierte Trog des Brunnens am Chor der Heiligkreuzkirche 1621 verfertigt.

Von den Kirchen ist in erster Linie die Heiligkreuzkirche zu nennen, die Hauptkirche der Stadt (s. Grundriß); dieselbe wird urkundlich schon im 13. Jahrhundert genannt und wurde, nach den noch vorhandenen romanischen Resten zu schließen, zu Anfang desselben Jahrhunderts erbaut. Die damalige Kirche war eine dreischiffige Pfeilerbasilika; Reste davon sind das Westportal, die unteren Stockwerke des Turmes und ein paar an denselben sich anschließende spitzbogige Arkadenbögen.

Das dritte Stockwerk des Turms ist durch vier große Bogenfenster im frühgotischen Stil ausgezeichnet; hier tragen Säulchen mit sehr schönen Blätterkapitälen das aus zwei Spitzbogen und einem Kreis zusammengesetzte urtümliche Maßwerk.

Im 14. Jahrh wurden dann in den edlen Formen der entwickelten Gotik der das Mittelschiff bedeutend überragende Chor und die nördlich daran anstoßende Sakristei errichtet.

Ein durchgreifender Neubau fand zu Ende des 15. und zu Anfang des 16. Jahrhunderts statt. Dieser Periode gehört im wesentlichen die heutige Gestaltung des Schiffes, seiner Pfeiler und Gewölbe an. Das dreischiffige Langhaus markirt sich gegen außen mit hohen Seitenschiffen, die von ziemlich breiten Fischblasenfenstern durchbrochen und von den nur schwach und übereck vortretenden, stumpf an das Dachgesims anstoßenden Strebepfeilern belebt werden.

Die Hauptmasse der Strebepfeiler ist nach innen gezogen und bildet eine Reihe von Kapellen, ganz ähnlich wie bei der Stiftskirche in Stuttgart. Reich belebt mit Kehlen und Rundstäben steigen die Mittelschiffpfeiler empor und verbreiten im Hauptschiff und in den Seitenschiffen vielgestaltige, scharfgerippte, mit zahlreichen Schlußsteinen geschmückte Netzgewölbe. Alles schön bemalt mit Flammen und Blumen, im Chor mit goldenen Sternen auf blauem Grund.

Das ganze Innere der Kirche wurde erst durch Heideloff am Ende der dreißiger Jahre restaurirt, leider nicht mit dem uns jetzt zu Gebote stehenden Verständnis für mittelalterliche Polychromie. Die vierzehn Schlußsteine des Mittelschiffs enthalten teils Rottweiler Patrizierwappen, teils die Bildnisse verschiedener Heiliger. Auf einem steht die Zahl 1517, ohne Zweifel das Jahr der Überwölbung des Hochschiffs. Bedeutend früher wurden die Seitenschiffe gewölbt, am frühesten das südliche.

Auf den hier befindlichen Schlußsteinen sind wieder die Bildnisse verschiedener Heiliger, das Stadtwappen und mehrmals das Zeichen des Baumeisters angebracht. Die streng gotischen Rippenkreuzgewölbe des Chors ruhen auf Blätterkonsolen. Unter den vierzehn Kapellen zeichnet sich zunächst die große Taufkapelle aus, neben dem Turm, ferner die Kapelle am östlichen Ende des südlichen Seitenschiffs; sie enthält viele Schlußsteine und burleske Konsolen mit Tier- und Fratzenbildern; auf einem der Schlußsteine abermals das Zeichen des Baumeisters.

Vor dem südlichen Haupteingange ist ein auf zwei reichgegliederten Pfeilern ruhender Vorbau angebracht, welcher schon einen mit Renaissanceformen vermischten Stil zeigt. Den

Schlußsteinen des verschlungenen Netzgewölbes ziert ein Engel, den Stadtadler haltend, und über dem Eingang ist eine treffliche Steinskulptur mit der Zahl 1441 angebracht: Christus am Kreuz mit Maria und Johannes, St. Georg und einer weiblichen Heiligen.

Die Kunstwerke im Innern der Kirche, ein bunter Mischmasch von alten und modernen Skulpturen, Malereien, Zopfaltären u. s. w., wirken störend auf den Totaleindruck des sonst durch keine Emporen u. dergl. entstellten Raumes. Im Chor befindet sich noch ein altes gotisches Sakramentshäuschen und ein schlecht restauriertes gotisches Stuhlwerk. In den Kapellen haben sich vier alte Schnitzaltäre erhalten, den verschiedenen Heiligen geweiht, ohne besonderen Kunstwert; ebenso sind an der Ostwand der beiden Seitenschiffe noch zwei alte gotische Altäre aufgestellt, unter denen namentlich der eine links von der Kanzel Beachtung verdient. Er enthält die halblebensgroßen Gestalten der Apostel, mit St. Albert, St. Lorenz, in der Mitte Christus und Maria. Der Hochaltar ist neu, nur das darauf stehende große, tief ergreifend behandelte Kruzifix gehört noch der spätgotischen Zeit an. Die Kanzel, im spätgotischen Stil gehalten, ist durchweg vergoldet und ruht auf einem Löwen, welcher in seinen Vordertatzen eine Kugel hält.

Die zweite Kirche, die Kapellenkirche zu unserer lieben Frau, zeichnet sich vornehmlich durch ihren 70 m hohen prächtigen Turm aus. Derselbe, eine wahre Perle aus der Blütezeit der Gotik, wäre schon längst wert, einer genauen Detailaufnahme gewürdigt zu werden. (Siehe meine Zeichnung nach einer Aufnahme à la vue.) Das Schiff der Kirche ist leider zu Anfang des vorigen Jahrhunderts niedergerissen worden, um einem Neubau im Jesuitenstil Platz zu machen; nur einige kleine Reste dieses alten Baues kann man mit Mühe noch erkennen. Es war eine einschiffige Halle mit hohen Spitzbogenfenstern und mit schlanken Halbsäulen an den Wänden, von denen die Rippenkreuzgewölbe ausgingen.

Der Chor der Kirche gehört der Spätgotik an, seine Strebepfeiler sind mit Fialen geschmückt, aber das Innere ist leider alles dem neuen Stil angepaßt und sogar die Fenster ihrer Maßwerke beraubt.

Der Baumeister dieses Chors ist der hauptsächlich durch die neuesten Forschungen Klemms[1] wieder an das Tageslicht gezogene Stuttgarter Steinmetz **Albrecht Georg** (1455–1500), der Erbauer der dortigen drei Hauptkirchen und vieler anderer des Landes. **Als Zeichen führte derselbe im Wappen einen Sparren mit drei Sternen, das aber an** unserer Kirche nicht vorkommt. Nach der noch vorhandenen Urkunde vom Jahre 1478 macht sich Georg verbindlich, innerhalb fünf Jahren einen neuen Chor in einer Länge von

Portalrelief von der Kapellenkirche.

53, einer Breite von 30 und einer Höhe von 51 Schuh nebst 5 Fenstern und 3 Thüren, einem Frohnaltar, einem Presbyterium, einem Sakramentshaus und einer Sakristei, mit einem darin befindlichen Altare und einem Wassersteine (Piscina), alles aus gehauenen Steinen zu bauen, auch die Decken zu wölben und den Fußboden mit steinernen Platten zu belegen, um die Summe von 900 fl.[2]

Betrachten wir jetzt den Turm näher. Derselbe ist in fünf Stockwerken erbaut, im vierten Stockwerk ins Achteck übergehend und trägt ein hölzernes mit Blech gedecktes Pyramidendach, das leider an Stelle eines durchbrochenen Steinhelms zu Ende des vorigen Jahr

1) Württembergische Baumeister und Bildhauer von A. Klemm, Diakonus in Geislingen. Stuttgart, Kohlhammer 1882.

2) S. Ruckgaber, Geschichte der Stadt Rottweil, 2 Bde. 1835–38.

hunderts aufgesetzt wurde. Die Westfassade schmückt ein prachtvolles, reich mit figürlichem Schmuck geziertes Portal. Man sieht im Tympanon Christus als Weltrichter, auf einem Stuhle thronend, von Wolken umgeben, aus denen vier Engel hervorschauen, wovon die beiden oberen Posaunen blasen. Links knieen neben Christus drei weibliche, rechts drei männliche Heilige; darunter die Auferstehung der Toten und die Einführung in Hölle und Himmelreich. Über dem Spitzbogen baut sich ein hoher Wimperg auf, welcher innerhalb mit einer Christusstatue und außerhalb in den beiden Zwickeln durch gotisches Sprossenwerk verziert ist, in welchem die lebensgroßen Statuen der zwölf Apostel, symmetrisch unter Baldachinen stehend, angeordnet sind. Das Portal an der Nordseite ist einfach gehalten, es enthält in seinem Bogenfeld die Verkündigung und die Anbetung der h. drei Könige. Etwas reicher ist dagegen das Südportal; der Bildschmuck im Spitzbogen ist zwar ziemlich ruinös, aber neben und über dem Portal sind noch vierzehn Konsolen angebracht, welche einst Prophetenstatuen trugen, von denen aber nur noch zwölf, meist verstümmelte, erhalten sind.

An die beiden vorderen Ecken des Turms lehnen sich zwei mächtige polygonale Treppentürme, welche durch Strebepfeilerchen noch besonders belebt sind. Dieselben haben ebenfalls an den Seiten schöne spitzbogige Eingänge, deren Bogenfelder gleichfalls mit trefflichem Bildwerk ausgestattet sind. Unsere Abbildung zeigt eines der beiden Reliefs: es ist ein Ritter und eine Jungfrau, in der einfach schönen Tracht des 14. Jahrhunderts, beide knieend, der Ritter seiner Braut den Ring darreichend: eine äußerst liebliche, ganz im Geist des Minnegesangs gehaltene Darstellung, vielleicht auf die einstigen Stifter sich beziehend. Das gegenüberliegende Türchen enthält ebenfalls Bildwerk und zwar trauernde Männer, einen alten und einen jungen, ein aufgeschlagenes Buch haltend.

Über dem Hauptportal zog sich früher eine gotisch durchbrochene Galerie hin, und darüber ist in einer Nische eine herrliche Fensterrose angebracht, von einem hohen Wimperg überragt, ähnlich wie bei der Marienkirche in Reutlingen. Leider ist das durchbrochene Füllmaßwerk des Giebels jetzt nicht mehr vorhanden und auch die beiden flankirenden Spitzsäulen fehlen. Dieselbe Verzierung wiederholt sich an der Nord- und Südseite des Turms.

Das dritte Stockwerk wird ebenfalls mit einer Galerie abgeschlossen und hier beginnt das Oktogon, welches der Spätgotik angehört. Doch wußte der ausführende Architekt das Ganze so zu behandeln, daß der Turm wie aus einem Guß erscheint. Die beiden oberen Geschosse haben hohe, gut gegliederte Spitzbogenfenster, unter den durchbrochenen Steingalerien ziehen sich schöne Lilienfriese hin und die Ecken des Achtecks sind durch Fialen belebt. Außer den genannten zahlreichen Bildwerken sind noch an allen sich hiezu eignenden Stellen Skulpturen angebracht, vortrefflich im Stil, doch meistens ins Fratzenhafte übergehend. Unverkennbar ist auch hier der Einfluß des französischen Stils.

Die protestantische, ehemalige Dominikanerkirche bietet nicht viel Bemerkenswertes dar. Einst ein streng frühgotischer Bau, mit einem im halben Zehneck sich schließenden hohen Chor, mußte die Kirche im Jahre 1753 einem Neubau in den üppigen Formen dieser Zeit weichen. Nur der Chor mit seinen Strebepfeilern und den zierlichen Maßwerkrosetten, welche sich über den Fenstern hinziehen, eine bei Klosterkirchen, namentlich des Dominikanerordens, äußerst beliebte Anordnung, verrät noch seine ursprüngliche Bauweise. Das Innere ist natürlich ganz verzopft und sogar die Kapitäle der feinen Wanddienste, welche die Rippenkreuzgewölbe tragen, sind durch Engelsköpfe maskirt.

Schließlich ist noch die Lorenzkapelle zu nennen, auf unserer Totalansicht an die Stadtmauer rechts angebaut. (Dahinter der Chor der ebengenannten protestantischen Kirche mit seinem Türmchen.) Diese Kapelle, im 16. Jahrhundert gebaut, enthält in ihrem Innern eine Sammlung altdeutscher Skulpturen und Gemälde, welche Herr Kirchenrat Dursch gesammelt, und die vom König Wilhelm von Württemberg angekauft und der Stadt zum Geschenk gemacht wurden. Es sind 145 Stück, meist Altären entnommene Holzskulpturen aus der oberdeutschen Schule, über welche ein besonderes Verzeichnis vorliegt. Eine Anzahl dieser Bildwerke, welche früher in einer Kapelle zu Wurmlingen bei Tuttlingen aufgestellt waren, hat der Verein für Kunst und Altertum in Ulm und Oberschwaben in seinem VI. Bericht 1849 nach den Zeichnungen Eberleins abbilden lassen.

Die Privatsammlung des Kirchenrats Dursch in Rottweil war reich an Gemälden der deutschen Schule und ist erst in den letzten Jahren unter den Hammer gekommen.

Den Archäologen wird indessen mehr interessiren das in den Fußboden der Lorenzkapelle eingesetzte römische Mosaik: Orpheus mit der Leier, von verschiedenen Tieren belauscht. Dieser Mosaikfußboden wurde im Jahre 1834 von dem Rottweiler archäologischen Verein in der Nähe der Stadt auf „Hochmauern“ ausgegraben und ursprünglich an Ort und Stelle durch einen Überbau geschützt[1].

Bekanntlich war in Altstadt Rottweil, eine Viertelstunde südöstlich von der Stadt gelegen, eine bedeutende römische Niederlassung, was aus zahlreich hier gefundenen römischen Antiquitäten, Gebäuderesten, Verschanzungen u. s. w. hervorgeht. Auch zieht die große römische Konsularstraße, welche von Vindonissa (Windisch) nach Reginum (Regensburg) führte, hier durch und kreuzt sich mit mehreren andern ehemaligen Römerstraßen. In diesem Altstadt ist uns in der Kirche noch eine uralte romanische Pfeilerbasilika erhalten, von schlichter Form, mit zwei Turmanlagen zu beiden Seiten der halbrunden Chorapsis. Der Name der alten Römerstation wird auf Grund der Peutingertafel mit aller Wahrscheinlichkeit Brigobanne gewesen sein, während man früher allgemein die Bezeichnung Arae Flaviae für richtig hielt[2]. Wer sich sonst für römische Altertümer interessirt, findet in der Sammlung des ehemaligen archäologischen Vereins im Gymnasium reiche Ausbeute, besonders bemerkenswert ist ein den Wegegöttern geweihter Altar, zwei Bronzestatuetten des Jupiter und Mars, eine große Amphora und ein schwerer goldener Siegelring mit dem eingravirten Bild eines Vogels.

Max Bach.

1) Siehe die trefflichen Abbildungen in den Jahresheften des Württembergischen Altertumsvereins.
2) Siehe Neue Mitteilungen des archäologischen Vereins zu Rottweil, 1870.

Lessings Laokoon und das Prinzip der bildenden Künste.

Von H. Fechner.

(Schluß.)

Wenn nun die statuarische Plastik edle, charaktervolle Persönlichkeiten darzustellen hat, so wird die Allegorie in ihr gestattet sein, soweit noch mit ihr die Vorstellung eines sittlich Wirksamen, eines mit edler Gesinnung und festem Willen Ausgestatteten verbunden werden kann. In welcher Ausdehnung dies stattfinden darf, darüber entscheidet, wie Blümner richtig bemerkt, lediglich die Volksanschauung und der gewohnte Gedankenkreis. Selbst die griechischen Götter kann man ja als Allegorien auffassen: Zeus als Personifikation der Herrschaft, Apollo als die der Ordnung unter den Menschen, Artemis als die der Ordnung in der Natur u. s. w.; Themis, Eris, Bellona sind Eigenschaften und Zustände. Aber im Glauben der Alten hatten sie vollständig den Charakter lebendiger Persönlichkeiten angenommen und als in gewissen Beziehungen vollkommene Menschen wurden sie Gegenstände einer kanonischen Plastik. Dasselbe Recht hatte die christliche Anschauung auf ihre Engel. Die Alten haben auch geographische Elemente, wie Städte, Inseln, Länder, Flüsse als Personen dargestellt; folgerichtig können auch Kollektiva und Korporationen dasselbe Recht beanspruchen. In unserer Zeit ist es an der Tagesordnung, Deutschland als Germania zu personifiziren, und diese Gestalt hat sich so eingebürgert, daß jedermann sie erkennt. Gewagt erscheint es aber, auch eine Berolina, eine Saxonia in die Plastik einzuführen, da es schwer sein dürfte, sie anders als ganz willkürlich zu charakterisiren. Auch die Alten mußten schon zu In- und Aufschriften greifen, um ihre zahlreichen allegorischen Figuren verständlich zu machen; auch von ihnen sind viele Rebusse und Hieroglyphen, nicht anders als Michelangelo's Mediceergrabmal. Daß aber eine solche Übersetzungsthätigkeit des Verstandes den ästhetischen Effekt beeinträchtigt, ist ganz außer Zweifel, und Lessing behält für die statuarische Plastik im wesentlichen Recht mit seinem Verbote der Allegorie. Eirene und Plutos lassen den Beschauer kalt, sobald er weiß, was sie bedeuten sollen; der Nil mit seinen auf- und abpurzelnden Kindern giebt wohl ein groteskes Genrebild, als Allegorie ist er fast abgeschmackt. Wenigstens muß sich der Künstler in den engsten Schranken der Volksanschauung halten. Was dem griechischen Bildhauer erlaubt war, ist es nicht auch dem jetzigen. Selbst ein Erzengel Michael kann jetzt nur einen durch Gelehrsamkeit vermittelten Eindruck machen. So kommt es denn, daß Allegorien gegenwärtig fast durchweg den Charakter der Dekoration und der Inschrift annehmen. Man stellt eine Themis vor ein Gerichtsgebäude, wie einen Löwen vor ein großes Kanalwerk. Was von den ganzen Gestalten gilt, muß auch von den Attributen gelten. Ein Anker, ein Kreuz sind uns für Hoffnung und Glauben verständlich, ein Zaum für die Mäßigung erfordert eine gelehrte Erklärung. Auch historische Embleme stören im Grunde den Kunsteindruck, wenn sie nicht sowohl zur Bezeichnung einer dem Charakter entsprechenden Thätigkeit dienen, als vielmehr einer zufälligen Beziehung ihren Ursprung verdanken; sie führen dann aus dem Gebiet der Kunst hinaus in das der Religion, der Legende und der Mythenpoesie. Von dieser Art ist der Rost des h. Laurentius, die Haut des h. Bartholomäus, die Mauerkrone auf dem Kopf der Cybele.

Der zweite Gegenstand der bildenden Kunst sind Handlungen, soweit sie durch Bewegungen, Gebärden und Zustände von Körpern angedeutet werden können. Hieraus geht schon hervor, daß Bildwerke dieser Art Nachdenken erfordern; man muß sich nicht allein aus der Erfahrung vergegenwärtigen, welche Art Bewegung in dem aufgefaßten Moment bezeichnet ist, sondern auch, welcher Sinn in den einzelnen Personen nicht minder als in der ganzen Handlung liegt. Deswegen müssen die einzelnen Personen deutlich nach ihrer seelischen Beschaffenheit charakterisirt sein. Da eine Handlung eine ganz bestimmte Beziehung verlangt, die nur von einem bestimmten Standpunkt aus vollkommen verstanden werden kann, so hat der Künstler das Bedürfnis, die Figuren an eine Fläche zu fesseln; da ferner zur Handlung Wille und Charakter gehört, so nimmt der Künstler aus der statuarischen Plastik die dritte Dimension

beruhen, er wird die Figuren desto mehr hervortreten lassen, je energischer ihre Handlung und ihre Charaktere sind. So bietet sich denn das Relief als die geeignetste Form für die Darstellung der Handlungen dar, das Hautrelief für heroische Thaten, das Basrelief für Vorgänge ruhigerer Art. Aber auch volle statuarische Bildwerke können, in Gruppen an einer Wandfläche, wie in den Giebelfeldern der Tempel, aufgestellt, denselben Zweck erfüllen, und sie sind für weitere Entfernungen vorzuziehen. Endlich kann auch die Malerei (besonders Fresco) das Relief vertreten und ganze Wände mit der Darstellung von Handlungen füllen; aber so wie die statuarische Plastik nicht zur vollen Geltung kommt, wenn ihre Figuren in Gruppen wirken, insofern nur die dem Beschauer zugekehrte Seite eine Wirkung zu üben vermag, so bedient sich auch die Malerei als Wandbildkunst nicht ihrer ganzen Kraft oder sie verbraucht sie zum Teil fruchtlos, insofern der Eindruck des realen Lebens, d. h. die pathetische Wirkung der Farbe hier, wo es nur auf das Objektive ankommt, abgeschwächt wird. Das Farblose und die Gebundenheit des Reliefs deckt sich hingegen vollständig mit dem Zweck, das Auge des Beschauers auf die Handlung an sich, nicht auf die Einzelcharaktere und nicht auf die Seelenbewegungen der Einzelnen hinzulenken. Die Wandbildkunst, sei sie Plastik, sei sie Malerei, hat somit historischen Charakter und entspricht dem Epos.

Daß das rein Transitorische durch das Wesen der Handlung oft genug geradezu erfordert wird, liegt auf der Hand, und die Darstellung desselben hat keine anderen Grenzen als die des nach den Erfahrungen des Gesichtssinnes Erkennbaren und Verständlichen. Die Alten haben niemals Anstand genommen, schwebende, fallende und sich hinabstürzende Figuren auf Reliefs darzustellen. Ein fliegender Pfeil ist allerdings nicht darstellbar, weil man ihn im Fluge als solchen nicht sieht; aber selbst die flüchtigste aller Erscheinungen, der Blitz, kann im Bilde fixirt werden, weil er dem Auge ein deutliches Bild darbietet. Der prägnante Moment kommt hier gar nicht in Betracht, sondern jeder Moment ist zur Darstellung geeignet, den die Handlung erfordert. Am besten tritt dies zu Tage bei Reliefs, welche Kollektivhandlungen darstellen, wie z. B. Schlachten oder Aufzüge. In solchen Bildnissen wird die ganze Stufenfolge einer Handlung mit ihren möglichen verschiedenen Wirkungen vorgeführt: das Ausholen zum Wurf oder Hieb, das Treffen und Getroffensein, das Hinsinken, das Sterben, das Totsein, oder dann wieder: das Aufzäumen, das Besteigen, das Fortreiten, wie es der Panathenäenfries darstellt. Auch Lessing fühlte, daß seine Sätze vom prägnanten Moment auf solche Darstellungen nicht anwendbar seien; er sagte, Kollektivhandlungen seien gemeinsamer Gegenstand der Malerei und der Dichtkunst. Aber es leuchtet ein, daß auch die Darstellung von Einzelhandlungen nicht sowohl an den Moment gebunden ist, der die Einbildungskraft am meisten beschäftigt, sondern an den, der die vollzogene That vollkommen zur Apperception bringt. Der sich tötende Gallier, der das schmerzliche Werk an seiner Gattin schon vollzogen hat, darf freilich nicht im Moment des Hinsinkens dargestellt werden, aber nicht etwa, weil dies die Phantasie zu wenig beschäftigen würde, sondern weil sonst kein Mensch wissen könnte, daß er selbst Hand an sich gelegt hat. In der Alexanderschlacht fährt die Lanze des Königs dem persischen Großen durch den Leib, daß sie hinten wieder herauskommt; es ist der Höhepunkt der Handlung und der Höhepunkt des Affekts, bei dem Perser wenigstens, zu gleicher Zeit. Unsere Einbildungskraft wird nicht erregt, denn der herabsinkende tote Perser ist uns gleichgültig; wir warten höchstens, ob Alexander auch den Darius durchbohren wird. Aber der Maler läßt ihn sich zur Flucht wenden, und wir setzen deshalb voraus, daß er diesmal noch dem Zorne des Siegers entgehen wird.

Worin liegt nun die Schönheit bei der äußeren Erscheinung von Handlungen? Sie kann unmöglich, wie das Lessing wollte, im Einzelkörper und in der Zusammenstellung schöner Einzelkörper an und für sich zu suchen sein, sondern nur in den Beziehungen derselben zu einander; die Schönheit ist hier notwendigerweise ein Geistiges, ein durch Denken Appercipirtes, und zwar noch in höherem Grade, als dies in der statuarischen Plastik der Fall ist, bei der die Körperschönheit das Symbol seelischer Schönheit war. Nun aber haben Handlungen einen objektiven Wert. Derselbe besteht in dem Verhältnis, das die handelnden oder leidenden Personen zur Gottheit, zur göttlichen Weltordnung, zur Weltharmonie, zur sittlichen Idee

haben. Es liegt in der Metaphysik des Schönen, daß es nur der Ausdruck der Weltharmonie sein darf; und wenn die äußere Erscheinung, das Bild einer Handlung schön sein soll, so muß die Handlung selbst ein Teil, ein Glied, ein Ausschnitt jener göttlichen harmonischen Welt sein, und indem sie dies ist, bekommt sie auch innere Harmonie. Dies ist der Fall, wenn die dargestellten Vorgänge als vom Walten der Gottheit bestimmt dargestellt werden, oder wenn die Menschen verehrend, betend und opfernd in unmittelbare Beziehung zu ihr treten, oder wenn das Sittliche und Edle, sei es durch Götter oder durch Menschen repräsentirt, siegt, das Böse und Rohe dagegen unterliegt, oder endlich, wenn die Götter dem Menschen ihre Gaben reichen. So waltet Pallas Athene über der Äginetengruppe, Zeus über den Giebelgruppen des Parthenon und zu Olympia; so läßt Phidias seine Athener zu der Götterversammlung pilgern; so triumphiren die Heroen über Centauren, Lapithen und Amazonen, die Götter über Giganten, so erhalten Augustus und Trajan ihre Kränze von der Nike.

Wenn nun die Schönheit eines Wandbildwerks vor allem in der sittlichen Bedeutung des Vorgangs oder der Handlung ruht, so wird man dieselbe ästhetische moralische Befriedigung empfinden, gleichviel, ob die, welche das Gute und Sittliche zum Ausdruck und zum Siege bringen, konkrete Menschen oder Personifikationen, also Allegorien sind, und gleichviel ob die Urheber oder die Objekte der Handlungen einen allegorischen Ausdruck gefunden haben. Nachdenken erfordert jede dargestellte Aktion, um sie zu verstehen, und die Allegorie kann um so weniger stören, als man, um die Handlung zu würdigen, schon jede Figur an und für sich in ihre sittliche Bedeutung übersetzen muß. Daher findet die Allegorie in der Wandbildkunst den weitesten Spielraum, und die Alten haben sie unbedenklich für jene benutzt. Es hat nichts auf sich, wenn Kollektivbegriffe oder geographisch-politische Personifikationen handelnd oder empfangend auftreten; nur muß der Vorgang verständlich sein und sittlich befriedigend wirken. Im Wandbilde verkehren göttlich-allegorische Wesen untereinander und mit den Menschen; die Mächte des Finstern und der Leidenschaft kämpfen mit Göttern und Heroen, Nike setzt dem Triumphator den Kranz auf; der Tod übt seine Tücken an den Menschen und fordert sie zum Reigen auf; Germania entsendet ihre Krieger zum Kampfe. — Der Genuß, den die Darstellung einer Handlung gewährt, ist, um mit Schiller zu reden, immer nur ein sentimentalischer und nur durch Denken zu erlangen. Um diesen Prozeß zu erleichtern, wendet der Künstler historische, symbolische und allegorische Attribute an, und selbst, wenn die dargestellte Handlung in eine andere übersetzt werden muß, wird dies bei dem allgemeinen Charakter des Wandbildes noch in Kauf zu nehmen sein. Nur wo die allegorischen Figuren nicht handelnd und leidend in Aktion kommen, sondern als Eigenschaften begleitend auftreten, wie z. B. in dem Rubens'schen Gemälde der ins Feld reitenden Maria Medici, hinter der der Sieg schwebt, wird die Allegorie matt und kalt wirken.

Drittens kann der menschliche Affekt Gegenstand der bildenden Kunst sein. Die Affekte (in der weitesten Bedeutung mit Einschluß der Stimmungen) sind Seelenzustände, die sich entweder auf ein sittliches, himmlisches Gut oder auf die leiblich-persönliche Existenz beziehen. Die ersteren können in dem unmittelbaren Verhältnis zu Gott wurzeln, wie Andacht, himmlische Glückseligkeit und Verzückung oder Reue, Zerknirschung und Gewissensangst, oder sie können sich als Freude und Schmerz über Vorgänge der Menschenwelt, zu denen das Individuum eine sittlich qualifizirte Stellung nimmt, wie z. B. Mitleid über das Unglück, Freude über das Glück anderer, Zorn über das verübte Unrecht, Jubel über den Triumph des Guten, oder andererseits Freude über das Leiden anderer, Verdruß über ihr Glück, darstellen. Die zweite Gattung der Affekte ist sinnlich natürlicher Art; dieselben können sich als Freude und Lust der Sinne, sei es vom Genuß des Essens und Trinkens oder an dem der Geschlechts-, auch der Mutterliebe, als Schmerz über sinnliche Entbehrungen oder Verluste materieller Güter, als Freude an der Erhöhung des eigenen Individuums, als Schmerz über Demütigungen äußern. Nun hat die Farbe eine innere Verwandtschaft mit dem Affekt; sie vermag sich allen Abstufungen der Freude und Trauer, allen Stimmungen anzuschmiegen, und da der Künstler, welcher einen Affekt darstellt, auch wünschen muß, daß der Beschauer ihn nachempfindet, so giebt er dem Gemälde ein dieser Stimmung angemessenes Kolorit. Die Natur selbst hat den

Weg dazu gewiesen, indem sie dem Affekt das Erbleichen und Erröten beifügte, so daß man behaupten kann, daß der Affekt nur durch die Farbe seine vollkommene Darstellung findet. Die Farbe ist eben deswegen das flüchtigste Mittel der bildenden Kunst, aber zugleich das wirksamste: die Aktualität des Lebens tritt uns im Gemälde in weit höherem Grade entgegen, als in der Plastik, aber ohne jene verlängernde Wirkung, die Lessing behauptete, zu üben; mit dem lebendigen Eindruck des Wirklichen ist auch das unbewußte Gefühl verbunden, daß man es hier nur mit einem Schein, mit dem Bilde eines aufgefangenen Momentes zu thun hat. Dies führt uns sofort zu der Frage, ob es verboten ist, die höchste Staffel des Affekts zu malen. Lessing hat zwei Gründe dafür vorgebracht; erstens weil der höchste Grad des Affekts durch die Verlängerung der Kunst Grauen und Ekel hervorbringe, zweitens, weil er die Einbildungskraft nicht anrege. Beide Gründe werden durch Beantwortung der Frage, worin das Schöne des Affekts besteht, erledigt werden.

Es bedarf wohl keiner weiteren Auseinandersetzung, daß es auch hier, wie bei den Handlungen, auf das Verhältnis des Affizirten zu Gott, der sittlichen Idee und der göttlichen Weltordnung ankommt. So muß denn in erster Linie der Ausdruck der Hingebung an Gott, sei dies ein freudiges, sei es ein schmerzliches Gefühl, als schön anerkannt werden, und hierbei kann es kein Übermaß geben: die höchste Steigerung des Affekts, so lange er eben ein übersinnlicher ist, kann nie mit den Gesetzen der Schönheit in Widerspruch geraten. Die Verzückung der heil. Katharina von Soddoma, die Wonne der Seligen auf dem van Eyck'schen Anbetungsbild, die Glückseligkeit Maria's auf dem Fiesole's, der Seelenschmerz der Murillo'schen Magdalena gestattet keine weitere Steigerung; träte sie dennoch ein, so würde Betäubung oder Erstarrung folgen. Der zweite Fall war, daß der Affekt durch einen Vorgang hervorgebracht wird, zu dem der Erregte eine sittlich qualifizirte Stellung einnimmt. Freude über das Glück und Wohlergehen anderer, vorausgesetzt, daß diese nicht das Böse vertreten, ist schön, ebenso wie der Schmerz über das Leiden und Unglück anderer; Mitleid und geselliger Frohsinn desgleichen. Auch von diesen Affekten ist eigentlich der Begriff einer solchen Steigerung, die sich in der bildlichen Darstellung als Übermaß und als häßlich charakterisiren würde, ausgeschlossen; schon daß Freude und Schmerz hierbei in der Teilnahme bestehen, nicht persönlich selbstisch sind, giebt ihrem Ausdruck eine Mäßigung und Verklärung, die die Frage nach der Staffel dieser Affekte nicht aufkommen läßt. Die Madonna mit dem Kinde veranschaulicht überall da, wo nicht der Ausdruck der Verehrung dazukommt, das Mutterglück, dessen Freude ein Quale, kein Quantum ist. Bei den vielen Caritasbildern denkt wohl niemand an ein Zuviel des Mitleids. Die hellste Freude beim Tanz, so lange sie sich noch auf dem Boden der Geselligkeit bewegt, thut der Schönheit keinen Abbruch. Wenn Agamemnon bei Timanthes sich verhüllt, so liegt dies nicht im Ausdruck des Schmerzes an sich; der Tod Iphigeniens war von den Göttern bestimmt, und es ziemte sich für den König nicht, sich vom Schmerz des Vaters in diesem Falle übermannen zu lassen, wie dies schon Herder bemerkt hat. Schadenfreude unter Menschen hingegen ist absolut unschön und verboten, außer, wo es sich um den Verlust eingebildeter Güter oder um die Folgen eigener Unvorsichtigkeit handelt; aber auch dann darf der schadenfrohe Affekt nie Hauptgegenstand des Bildes sein. Schadenfreude am wirklichen Unglück und Verderben anderer zu haben, ist in der Kunst nur den Teufeln erlaubt, und auch ihnen nur, wenn sie als Werkzeuge Gottes, um die Bösen zu bestrafen, erscheinen, wie in den Weltgerichtsbildern Michelangelo's und Signorelli's oder in dem Fresco zu Pisa. Endlich kann sich die Freude und der Schmerz auf Sinnlich-Persönliches beziehen. Diese Affekte sind natürlich, aber ohne ein Höheres eignen sie sich nicht für die Kunst, soweit sie von solchen geäußert werden, denen man eine volle Verantwortlichkeit zumessen kann. Der Künstler darf sie deshalb nur darstellen an Kindern, an Leuten von geringer Bildung oder an erdichteten Wesen; ein Knabe, der sich über ein Pferdchen, ein Mädchen, das sich über einen Apfel freut, ein anderes, das über einen zerbrochenen Krug weint, ein Knabe, der über einen zu Boden geworfenen Kameraden triumphirt, können in ihrer Naivität schön sein; bis an welche Altersgrenze man darin gehen kann, hat Greuze gezeigt. Selbst ein David, der den Goliath erschlagen hat, kann im knabenhaften Stolze schön sein. Der Ausdruck des

Verdrusses über Entbehrung eines sinnlichen Guts, der Ausdruck des Körperschmerzes ebenso wie der Ausdruck der Freude über Lebensgenuß widerspricht dem Schönen nicht, wenn jene Affekte Naturmenschen, wie den holländischen Bauern der alten Meister, beigelegt werden. Solche Darstellungen haben ihren Humor: dem Bauer, der über seinen Trunk seelenvergnügt ist, gönnt man seine Freude, da er geistige Genüsse nicht kennt; der andere, der vom Chirurgen operirt wird, und dabei ein klägliches Gesicht zieht, erregt wohl zuerst unsere Teilnahme, dieselbe wird aber bald in ein heiteres Gefühl verkehrt, da man sich vergegenwärtigt, daß der Mann von einem Übel befreit wird. Aber nur soweit der Schmerz und die Lust als flüchtig charakterisirt werden, können sie einen ästhetischen Eindruck hervorbringen. Der Todesschmerz einer sinnlichen Natur wirkt grauenhaft und entsetzlich; die höchste Lust derselben schreckt durch Roheit ab. Wenn Künstler dennoch sinnliche Affekte in der höchsten Steigerung darzustellen wagten, so mußten sie, um der innern Schönheit ihres Gemäldes, die ganz untrennbar ist von der Moralanschauung ihrer Zeit, sich des Mythus und der Phantastik bedienen. Einem Satyr oder Faun sieht man seine Lüsternheit nach; Jo und Leda können sich in der Umarmung der Zeuswolke und des Schwans sehen lassen; Bacchus kann mit seinem Gefolge in trunkner Lust schwärmen. Es ist bekannt, wie Tizian seine Frauengestalten, die das Sinnenglück atmen, in eine unmögliche Welt versetzte, z. B. seine Venus von Pardo mitten in eine Jagd, deren Teilnehmer sie gar nicht bemerken. Dennoch ist nicht zu verkennen, daß diese Mittel der Phantastik nur eine Art Dämpfer des sinnlichen Reizes, also ein von außen hineingetragenes Element sind und dem Bilde seine Geschlossenheit rauben; man könnte solche Gemälde wohl als romantisch bezeichnen. An Gebildeten, Erwachsenen der realen Welt, denen man volle Verantwortlichkeit ihres Thuns zumißt, werden alle sinnlichen Affekte, auch auf niederen Stufen, widerlich, wenn sie nicht durch ein Höheres, Geistiges überragt werden. Der Laokoon als Gemälde würde nur dadurch erträglich, daß er den Ausdruck heroischer Beherrschung an sich trüge, was bekanntlich für den plastischen Laokoon von den Anatomen in Zweifel gezogen wird. Märtyrerbilder hingegen, welche zeigen, wie das Übersinnliche im Menschen, der Glaube, auch den höchsten Körperschmerz überwindet, gewähren eine reine Befriedigung. Ferner muß auch der höchste Schmerz im Gemälde gestattet sein, wenn er nur dazu dient, einen sittlichen Affekt in einem andern zu wecken. In dieser Beziehung dürfen der Malerei keine Grenzen gezogen werden. Wenn es erlaubt ist, sittliche Affekte in ihrer höchsten Steigerung zu zeigen, muß auch ihre Ursache, welche desgleichen ein Maximum repräsentirt, gestattet sein. Lessing hat also mit seinem Verbote der höchsten Staffel des Affekts nur Recht in Bezug auf die Darstellung rein sinnlicher Lust und rein sinnlichen Schmerzes, wenn beide zum Hauptgegenstand eines Gemäldes gemacht und Personen der realen Welt mit voller Verantwortlichkeit beigemessen werden.

Liegt nun das Schöne eines Gemäldes in der sittlichen Beziehung eines dargestellten Affekts zu seiner Ursache, so leuchtet ein, daß es bei einem Gemälde nicht auf äußere Schönheit der Einzelkörper und Einzeldinge ankommt. Dies gilt ebenso von den Trägern des Affekts, wie von seiner Ursache. Der ästhetische Eindruck eines Gemäldes kann nur gewinnen, wenn z. B. die unschuldige Freude auf dem Antlitz des Alten, des Bettlers gemalt wird. Giotto hat in seinem Sakrament der Ehe der Braut ein reifes Alter gegeben. Die Barmherzigkeit wird um so mehr hervorleuchten, je häßlicher und von Wunden entstellt der ist, an dem sie ausgeübt wird. Die Mutterliebe darf sich auch darin zeigen, daß sie den Nachwuchs von Ungeziefer säubert. Der Maler darf uns in Bauernschenken und Barbierstuben führen. Beschmutzte Stiefeln, staubige Kleider, Pfützen auf der Landstraße sind würdige Objekte der Malerei, wenn sie der Darstellung eines die göttlichen Harmonie der Welt repräsentirenden Affekts dienen. Auch Schlägereien widersprechen dem malerischen Prinzip nicht; denn es bekommt jeder, was er zu erwarten hat, und was er verdient. Eine Orgie selbst kann den ästhetischen Anforderungen entsprechen, wenn der Ekel und der Überdruß auf allen Gesichtern zu lesen ist. Nicht weil die Malerei alles malen kann, darf sie alles malen, was im Himmel und auf Erden ist, sondern weil die Schönheit des Affekts unabhängig ist vom äußerlich Schönen. Dadurch wird die Malerei von allen Schranken frei, so frei, wie es unter den Künsten nur noch die Poesie ist.

Damit ist nun auch die Brücke geschlagen zum Verständnis des Porträts, das Lessing ebenso wie die Historienmalerei von der schönen Kunst ausschloß. Ein gemaltes Porträt muß einen Affekt zeigen, und wenn dieser sich im richtigen Verhältnis zur sittlichen Idee befindet, so kommt der Abglanz des Göttlichen auf die dargestellte Person. Deshalb kann das häßlichste Gesicht im Porträt schön werden. Wir fürchten fast abgeschmackt zu werden, wenn wir wiederholen, was schon so oft gesagt worden ist, daß die berühmten Rembrandt'schen Porträts des Anatomen Tulp, der Staalmeesters und der Nachtwache darin ihre Schönheit haben, daß sie alle diese Personen in der Situation zeigen, die ihnen einen höheren Schwung giebt. Gemalte Porträts können daher die verschiedensten Auffassungen zeigen, je nach dem Affekt, den der Maler hervorhebt, und sie sollen auch verschieden sein, je nachdem die Bestimmung jedes Porträts ist. Das Familienzimmer bedarf anderer Porträts als der Amtssaal.

Die Freiheit der Malerei erstreckt sich auch auf das Transitorische und den prägnanten Moment. Wie der Wandbildkunst, so muß auch der Malerei die schnellste Bewegung, so weit sie dem Auge ein deutliches Bild gestattet, erlaubt sein, und zahllose Gemälde der größten Meister bieten ein im höchsten Grade Transitorisches dar. Aber ebenso kann ein Gemälde die größte Ruhe atmen, die größte Stabilität vorstellen; denn nicht auf Bewegung und Thätigkeit, nicht auf Handlung und Vorgang kommt es dem Maler an, sondern auf den durch Vorgänge veranlaßten Affekt. Dieser kann durch heftige Bewegungen ebenso wie durch ganz leblose Objekte, ein Grabkreuz, einen Brief, eine am Boden liegende Blume hervorgerufen sein. Deshalb kann auch von einem prägnanten Moment in der Malerei nicht die Rede sein; der Affekt kann sich an eine beginnende, an eine aktuelle, an eine vollendete Handlung, an die Überreste und Spuren eines längst Vergangenen knüpfen. Bewegungen auf der höchsten Staffel werden geradezu erfordert, um Affekte in der höchsten Steigerung zu erklären.

Wie stellt sich endlich die Allegorie zu der Malerei als Darstellung des Affekts? Affekte haben zunächst Menschen, sodann schreibt man sie solchen Gestalten zu, welche im Volks- und Zeitbewußtsein volle Realität als Persönlichkeiten gewonnen haben. Der Maler hat es mit seiner Zeit abzumachen, ob er griechische Götter und Genien, Engel und Teufel weinend und jubelnd, trauernd und sich freuend seinem Publikum bieten darf. Wie Herrliches dabei dem Pinsel sich entwinden kann, zeigen Mantegna's Engel bei dem toten Christus. Schwieriger schon wird es sein, kollektiven und geographischen Begriffen Freude und Schmerz beizumessen. Von der Malerei ist der Eindruck des Realen schwer abzusondern, und eine trauernde Germania im Bilde wird als klagendes Weib eine ästhetische Wirkung üben können; sobald man sich aber vergegenwärtigt, daß darunter 15 Millionen Menschen gemeint sind, wird jene Wirkung sich abschwächen, man wird denken, man wird allenfalls poetisch angeregt werden, aber nicht mehr die Schönheit des Bildes empfinden. Rein allegorische Gestalten können aber wohl ihren Platz in der Malerei finden als Ursachen des Affekts von wirklichen Menschen, wenn sie jene als Visionen zu sehen meinen, aber nicht als Träger einer Handlung, wenn die menschlichen Figuren jene nicht wahrnehmen: was man nicht wahrnimmt, davon kann man nicht afficirt werden. Damit erledigt sich auch, was Lessing über die Caylus'sche Darstellung der homerischen Götter in Wolken sagt: Götter, die von den Menschen nicht gesehen werden, sind unmalbar; die Wolke darf nicht als Zeichen der Unsichtbarkeit, sondern nur als das des Schwebens dienen. Dagegen ist die van Eyck'sche Anbetung des Lammes annehmbar, weil darin ein Affekt zum ästhetischen Ausdruck kommt, und die Taube wie das Lamm in der Anschauung jener Zeit allgemein verständliche Symbole und als solche geistige Realitäten geworden waren. Gewagt ist es aber, wenn ein Gedanke, von dem eine Person begeistert ist, für den Beschauer sichtbar als Allegorie hingestellt wird, wie z. B. das Glück in dem Hennebergschen Gemälde. Hierbei wird die bildliche Darstellung schon, um mit Lessing zu reden, Hieroglyphe oder Bilderschrift. Ganz unmalerisch ist es aber, wenn solche allegorische Figuren uns Eigenschaften, Zustände oder Umstände ausdrücken sollen, wie die Siegesgöttin, die hinter Maria Medici einherschwebt, oder die Stunden, die bei Guido Reni den Wagen Aurora's umtanzen. Von hier aus ist nur ein Schritt zu dem reinen Gedankenbilde. Die gemalten Gegenstände und Vorgänge sind dann nur die willkürlichen Zeichen für eine Behauptung oder

eine Erkenntnis, die klarer in Worten ausgedrückt werden könnte, aber allerdings sich dem Gedächtnis besser einprägt, wenn sie auf dem Wege der Bildersprache ihren Eingang gefunden hat. Malerischer wird sie dadurch um nichts mehr. Die Schönheit eines solchen Gemäldes kann eine äußerliche sein, in Farben, Linien und Verhältnissen: es wird trotzdem kalt lassen, weil man mit keiner der gemalten Personen gemeinsam empfinden kann. Kaulbachs Zerstörung von Jerusalem, die als Relief, als Wandbild seine Berechtigung hat, entspricht den Anforderungen an die spezifische Malerei nicht: das Bild erweckt unsere Teilnahme mit den Betroffenen nicht: es macht nicht einmal klar, daß hier eine Nemesis waltet. Es ist gleichsam Illustration zu einem Text, welcher ungefähr lauten müßte: „Während das Judentum über der Beschränktheit seiner Nationalreligion seine nationale Existenz einbüßte, wurde das Christentum von dieser Fessel, die ihm wegen seiner Entstehung aus dem Judentum anhing, befreit und in Stand gesetzt, Weltreligion zu werden.“ Die Malerei tritt hier in den Dienst der Wissenschaft, das Schöne wird dabei zur toten Formel. Es liegt nahe, auch die berühmten Dürer'schen Allegorien von diesem Standpunkt aus zu prüfen. Auf dem Bilde des biedern Rittersmanns kann man den Teufel wohl acceptiren; in dem Zeitalter Luthers hatte er eine Realität völlig sinnlicher Art; der Tod und der Hund dagegen sind nur Bilderschrift. Die Melancholie ist als gemalter Affekt unübertrefflich; das Beiwerk belastet das Gemälde ganz unnütz. Die apokalyptischen Reiter gehören, wie vieles andere, in die Reliefkunst. Den gleichen Charakter hat Holbeins Totentanz; die Bildkunst ist hier episch. Cranachs Christus am Kreuz in Weimar ist durch den Ausdruck des gläubigen Vertrauens an Luther und Cranach künstlerisch schön: der Blutstrahl, der vom Gekreuzigten auf sie herabspringt, ist geschmacklos. Und so dürften sich auch gewisse großartige Leistungen der Gegenwart, in denen sich allegorische Figuren traulich unter historische mischen, nicht um Affekte hervorzurufen, sondern um die Bedeutung welthistorischer Vorgänge zu veranschaulichen, nicht als rein malerische Werte, sondern nur als Wandbilder mit dem Werte des Reliefs rechtfertigen lassen.

Endlich geht aus dem Wesen des Malerischen hervor, daß der Landschaft ein symbolischer Charakter beiwohnt. Man spricht von heiteren, bewegten, ernsten und finstern Landschaften. Die Stimmung, die sich wesentlich in der Beleuchtung darstellt, ist das Bestimmende in der Landschaft. Ihre Schönheit wird davon abhängen, daß ihre Elemente mit der Stimmung in Harmonie sind, ebenso wie in historischen Gemälden der Affekt im richtigen moralischen Verhältnis zu seiner Ursache stehen muß. Der Charakter der Formelemente aber wird auch in der Landschaft durch ihr Verhältnis zu Gott und der Weltordnung bestimmt, und zwar wird die letztere durch den Dienst, welche die Natur dem Menschen zu allen guten und nützlichen Zwecken leistet, bezeichnet. Ist das letztere der Fall, so hat die Landschaft Anspruch auf freundliche Beleuchtung und Stimmung, ist das Gegenteil der Fall, so wird die Heiterkeit des Kolorits häßlich, geschmacklos. Zu Schnittern im Erntefelde gehört ein sonniger Tag, eine lachende Landschaft; die Sonne aber, welche über einem untergehenden Wracke scheint, ist pessimistisch und unästhetisch. Wilde Felsen verlangen einen drohenden Himmel; die untergehende Sonne muß eine friedsame Landschaft bescheinen. Das der menschlichen Kultur Feindliche darf gemalt werden, aber es muß als finster und abschreckend charakterisirt sein, und das Menschenwerk darf nicht in seiner völligen Vernichtung erscheinen. Die Landschaft könnte man demnach als Allegorie des Lebens bezeichnen. An und für sich ist sie nichts; der Künstler gießt ihr durch Beleuchtung Leben ein, und schön wird sie, wenn die letztere ihrem Charakter entspricht. Die allegorische Bedeutung der Landschaft bezeichnete Poussin in grotesker Weise, indem er Pan, Faunen und Nymphen über sie verbreitete.

Die Fehler in Lessings Laokoon wurzeln demgemäß in dem falschen Axiom, daß Körper der Gegenstand der bildenden Künste sein sollen; er geriet dadurch auf einen äußerlich formalen Standpunkt, der das Schöne nur in Linien, Farben und Verhältnissen sah, und damit entging ihm die Möglichkeit, die Grenzen zwischen den einzelnen Spezies der bildenden Kunst zu ziehen. Die Folgen dieses Irrtums zeigten sich in der Verbannung des Häßlichen aus sämtlichen Gebieten der bildenden Kunst, im Verwerfen der Historienmalerei, der Allegorie und der Landschaft, die in der Lessing'schen Theorie gar keinen Platz findet, außer soweit sie ein

künstlerisch angelegter Raum ist, in dem schöne Körper in schönen Stellungen zu sehen sind. Sieht man aber das Schöne der bildenden Kunst in der symbolischen Erscheinung eines geistig Schönen, d. h. sittlich Qualifizirten, als einem Abschnitt der erschauten göttlichen Weltharmonie, so gliedert sich die bildende Kunst in die Darstellung der Charaktere, der Handlungen und der Affekte (Stimmungen) und es erklärt sich, wie häßliche Elemente im zweiten und dritten Falle dennoch Schönes ergeben können, wie auch die Wirklichkeit des Menschenlebens als Schönes gefaßt werden kann, und wie rein Geistiges als Ursache von Stimmungen und Handlungen in körperlicher Gestalt, als Allegorie, in der bildenden Kunst seine Stätte findet. Ein reiner ästhetischer Eindruck und eine volle Kraftwirkung wird sich nur erzielen lassen, wenn jede Spezies der bildenden Kunst sich der ihr eigentümlichen Mittel und Methoden bedient; aber alte und neue Künstler haben sie oft überschritten, teils um dem Gedanken einen größeren Spielraum zu verschaffen, teils um eine pathetische, oft tendenziöse Wirkung auf den Beschauer hervorzubringen. Die Plastik des Altertums kam sehr früh auf die Wege der Malerei, die statuarische Plastik speziell verfiel in das Epische, das nur der Wandbildnerei gebührt. Malerisch ist schon die Niobe; sodann aus späterer Zeit der sterbende Fechter, der Laokoon und die Mediceische Venus, wobei immer noch eine offene Frage ist, ob die an zweiter und dritter Stelle genannten Bildwerke selbst in der Malerei als schön bezeichnet werden dürften. Zahlreiche Tafelbilder großer und kleiner Meister vertreten die Stelle von Reliefs oder Wandgemälden, weil sie nur epischen Charakter haben; Mantegna, Michelangelo und Rubens dürften diejenigen sein, die das epische Moment in der Malerei am stärksten betont haben. Bemerkenswert ist hierbei, daß einer unserer größten Koloristen der Gegenwart die Freiheit zu seinen erstaunlichen Kompositionen dadurch gewonnen hat, daß er sich ganz auf den Boden der Lessingschen Theorie stellte, welche der Malerei aufgiebt, schöne Körper in schönen Stellungen in einem der Malerei vorteilhaften Raume darzustellen. In technischer Beziehung zog Lessing infolge seiner falschen Prämisse der bildenden Kunst zu enge Grenzen. Nur in der Wandplastik, die Handlungen darzustellen hat, kann von einem prägnanten Moment in Bezug auf eine Bewegung die Rede sein, insofern an derselben derjenige Moment gewählt werden muß, der die ganze Kraft, mit der sie ausgeführt wird, und die Richtung bezeichnet, aber es ist nicht derjenige, welcher die Phantasie am meisten erregt, sondern der, welcher das vollste Verständnis hervorbringt. Das rein Transitorische ist nirgends ausgeschlossen, außer sofern es der Wahrnehmung durch das Auge kein deutliches Bild mehr darbietet; dagegen ist das rein Zufällige und Willkürliche in der statuarischen Plastik nicht gestattet, weil diese es mit dem bleibenden Charakter der dargestellten Individuen zu thun hat. Zu diesem Zufälligen gehört jeder starke Affekt, und somit findet auch dieser in der genannten Kunstspezies keine Stätte. Aber die höchste Staffel einer Handlung muß schon in der Reliefplastik gestattet sein, in der Malerei findet jede Stufe einer Handlung, jede Staffel des Affekts ihre Verwendung.

Lessing pflegt im Laokoon für „bildende Künste" kurzweg „Malerei" zu setzen; es zeigt sich aber, daß er für die Malerei als Affektdarstellung das geringste Verständnis hatte, wie dies schon Hettner bemerkt hat. Der alte Simonides hatte doch nicht so ganz Unrecht mit seiner Beobachtung, daß die Malerei eine stumme Poesie sei; ja man könnte diesen Ausspruch auf das gesamte Gebiet der bildenden Kunst ausdehnen. Es lassen sich Analogien zwischen statuarischer Plastik und Lyrik, zwischen Wandplastik und Epos, zwischen Malerei und Drama ziehen. Diese Analogien treffen selbst im Einzelnen, z. B. in betreff der Allegorie, zu, die als Personifikation im Epos und in der Lyrik noch am besten zu verwerten ist, im Drama aber, wie dies Gryphius' „Reigen" und Goethe's allegorische Gestalten im 2. Teil des „Faust" zeigen, von einer tötlich erkältenden Wirkung sind. Recht hat Lessing unbedingt in zwei Punkten: erstens darin, daß es den ästhetischen Eindruck eines Gemäldes beeinträchtigt, wenn verschiedene aufeinander folgende Stadien einer Entwickelung (wie bei Gozzoli's Noah) auf einer Tafel gemalt und — während dies im Friesrelief schon ertragen werden kann —; zweitens darin, daß der reine Gedanke, also ein Urteil, eine Reflexion, ein Befehl, ein Ausspruch nicht malbar sind.

Die Propyläen in Athen.

Mit Abbildungen.

Nachdem sich die Kunde verbreitet hatte, daß die Abtragung des Turmes auf dem Südflügel der Propyläen beschlossene Sache sei, sah man nicht ohne Spannung dem Ergebnisse dieser Arbeit entgegen. Manche sanguinische Hoffnung, die sich an dieselbe knüpfte, wurde nicht erfüllt, aber ohne Nutzen für die Wissenschaft blieb die Arbeit nicht. Die verbaut gewesenen Architekturteile wurden sorgfältig untersucht und beiseite gelegt, dann in Reih und Glied und mit roten Nummern versehen, — so lagen sie wenigstens noch im Herbst 1879 auf dem südwestlichen Teile des Plateau's der Akropolis.

Das Verdienst, dieselben vollständig aufgenommen, verzeichnet und zur Kenntnis des deutschen Publikums gebracht zu haben, gebührt Herrn R. Bohn in Berlin. Im Mai 1879 unterzog er sich der Arbeit und führte dieselbe mit Unterbrechungen am 18. November 1880 zu Ende. An diesem Tage legte er seine Aufnahmen nebst Text dem Senat der technischen Hochschule in Berlin druckfertig vor. Im Verlage von W. Spemann (Berlin und Stuttgart) erfolgte zu Ende 1882 die Veröffentlichung.

Die Ausstattung der Publikation ist, was Typendruck und Papier anlangt, recht gut; weniger kann man dies von der Wiedergabe der Zeichnungen, noch weniger von den Zeichnungen selbst und der gewählten Art der Darstellung sagen. Herr Bohn beschränkte sich übrigens nicht auf die neuen Funde, er giebt auch eine neue Gesamtaufnahme der Propyläen und einen nicht ganz ausgezeitigten Wiederherstellungsversuch des Bauwerkes. Zwanzig Seiten Text begleiten 21 Tafeln Zeichnungen. Der Text wurde, nach den eigenen Worten des Verfassers, von ihm „auf den Stufen der Propyläen sitzend niedergeschrieben," was manches darin entschuldigen mag.

Eingeleitet wird die Abhandlung durch eine „Geschichte der Propyläen". Zunächst werden in derselben die natürlichen Vorteile der Akropolis — „eines Kalkplateau's auf einer allmählich ansteigenden Erdbasis gelagert" — für Ansiedelungen erwähnt. „Drei Seiten des Plateau's schützten sich selbst" und es bedurfte nur die vierte Seite einer künstlichen Nachhilfe, um den Platz verteidigungsfähig zu machen. An dieser war der natürliche Aufgang, hier mußte das befestigte Thor angelegt werden. Zur Aufnahme von Bauten war der Fels gen Osten abzuebnen. „Umwährungen" und fester Thorbau sollten jene „gegen Invasion schützen."

„Neunmal soll dieser Aufgang durch Thore gesperrt," wie in Mykenä und Tirynth, und in Übereinstimmung mit den Angaben Vitruvs soll diese alte Festungsanlage erbaut gewesen sein und sich mit einigen Modifikationen bis zur „Perserzeit" (wohl bis zur Zeit der Perserkriege?) erhalten haben. Peisistratos, der Tyrann und Verschönerer Athens, soll auch diesen neunmal gesperrten Festungszugang baukünstlerisch ausgestattet haben, der aber zur genannten Zeit „der allgemeinen Vernichtung durch Feuer zum Opfer fiel." Der Burgcharakter der Akropolis ging nach jener Katastrophe verloren, sie wurde zum heiligen Bezirk, dank der zuerst „flotte", nachher „gewaltige Bauthätigkeit, die in dem Namen des Perikles und Pheidias gipfelt."

Ein neuer Thorbau hatte deshalb Verteidigungseinrichtungen nicht zu beobachten, er hatte nur in würdiger Weise den Tempelbezirk einzuleiten.

Bekanntes wiederholend, giebt der Verfasser alsdann eine Beschreibung des Bauwerkes in allgemeinen Zügen, von welcher nur eine neue Bestimmung der ionischen Säulen der

Thorbaues hervorgehoben zu werden verdient, nämlich „daß diese Stützen in ihren charakteristischen Kapitälen dem Kommenden den Weg weisen“ und daß von einer „Weiträumigkeit (!) der Interkolumnien“ die Rede ist.

Die letztere (die Größe oder Weite der Interkolumnien) würde doch nur bei dem mittleren Durchgang der Ost- und Westhalle zutreffen, da bei der Stellung der übrigen Säulen der Mittel-, Nord- und Südhalle sich folgende Verhältniszahlen ergeben:

$$\frac{3{,}385 - 2 \times 1{,}558}{2} = 1{,}827 \text{ und weiter: } \frac{1{,}827}{1{,}558} = 1{,}18\ldots\ldots$$

$$\frac{3{,}628 - 2 \times 1{,}558}{2} = 2{,}070 \text{ und weiter: } \frac{2{,}070}{1{,}558} = 1{,}32\ldots\ldots$$

$$\frac{2{,}513 - 2 \times 1{,}065}{2} = 1{,}148 \text{ und weiter: } \frac{1{,}418}{1{,}065} = 1{,}36\ldots\ldots$$

Vitruv verlangt aber bekanntlich für seinen Pyknostylos (die dicht gestellte Art) $1\frac{1}{2}$ (1,5) Säulendicken gleich der Säulenweite; wir können daher das Prädikat „Weiträumigkeit“ nicht zutreffend finden. Die Achsenweiten der ionischen Deckenstützen sind nur um weniges von denen der dorischen Säulen verschieden, um 3640 — 3628 = 12 mm.

Die ungenaue Angabe, „das Ganze sei aus dem weißschimmernden Marmor des Pentelikon“ errichtet, wird später bei der Detailbeschreibung richtiggestellt, indem dort auf die Verwendung von bläulichem, eleusinischem Marmor bei gewissen Teilen hingewiesen ist.

Wir erhalten weiter die Bestätigung, daß das Bauwerk nie vollständig fertig wurde: „zwar im Innern, aber im Äußern begegnen wir allerorts Spuren, die noch der letzten Feile harren.“

Aber auch „im Innern“ ist das Bauwerk nach unserem Dafürhalten nie ganz fertig geworden, wie die nur im Rauhen vorgerichteten, mit Lehrstreifen umzogenen inneren Wandflächen der Süd- und Nordhalle beweisen.

Herr Bohn (Abschnitt: Material und Technik) erkennt in diesen Streifen gleich andern vorbereitende Lehren, die für die Flächen maßgebend waren. Im weiteren Fortgang des Baues (die ganze Bauzeit dauerte 4—5 Jahre) seien aber solche mit Bewußtsein stehen geblieben und hätten so „das Motiv der plastischen Wandumrahmung“ gegeben, „was wir sonst wohl durch Malerei erwirkt sehen“.

Man kann es nur bedauern, daß dem damaligen Architekten und den Steinmetzen diese tiefsinnige Bedeutung nicht schon bei der ersten Quaderschicht klar zum Bewußtsein gekommen ist. Bei der Belagerung durch Sulla wurde die Akropolis wieder in Verteidigungszustand gesetzt.

Durch jene Verteidigungswerke (wohl nur flüchtig aufgeführte Holz- und Steinwerke) erlitt der Burgaufgang kaum Veränderungen oder Zerstörungen, auch nicht durch die Belagerung selbst, da es hier gar nicht zum Kampfe kam. Scribonius zog das unblutige Wasserabschneiden einem blutigen Sturme vor.

In diese Zeit verlegt Herr Bohn die beginnende Zerstörung eines „Mnesikleischen Burgaufganges“, welche sich „allmählich“ so steigerte, „daß 100 Jahre später“ ein Treppenumbau nötig geworden sei. Vor diesem Umbau sei aber das Agrippa-Postament errichtet worden, seine Stellung „beweise“ dies, da es noch nach den älteren Mauern des Mnesikleischen Aufganges „orientirt“ sei und nicht nach der durch die neue Treppenanlage bestimmt ausgesprochenen „axialen Richtung“.

Diese Behauptung ist nichts weniger als erwiesen, sie ist und bleibt hypothetisch. Die Gruppe, welche das Postament trug, war vielleicht für die Stellung desselben einzig und allein maßgebend. Wem so „ungünstige Winkeleien“, wie die beim Wiederherstellungsversuch geplanten, zu ertragen zugemutet werden, dem wird die geringe Abweichung des Postaments von einer Treppenachse, auch wenn die Wirkung der Gruppe von einem gewissen Standpunkt aus nicht maßgebend gewesen sein soll, nicht sonderlich anstößig gewesen sein.

Wir begegnen leider öfter Behauptungen mit vermeintlichen Beweisführungen auf Grund unsicherer Annahmen, welche der Herr Verfasser in der liebevollen Hingabe für seine Aufgabe im Verlaufe der Auseinandersetzungen für vollwertige Münze zu halten geneigt ist. Die große Treppenanlage wird in die Zeit 27 v. Chr. verwiesen, die Ausführung irgend einem der

Athen begünstigenden Cäsaren zugeschrieben, — schließlich aber das Jahr 38 n. Chr. als Erbauungszeit für wahrscheinlich erachtet! Gleichzeitig mit dieser Treppe sollen auch die unteren Turmvorsprünge entstanden sein. Daß letztere aus später Zeit stammen, wird wohl allenthalben angenommen und geglaubt. Die große Treppe wird als dem griechischen Geiste fremd bezeichnet, obgleich wir an sicilianischen und kleinasiatischen Werken (zehnstufiger Unterbau des Artemisions in Ephesos, Altarbau in Pergamon ꝛc. mächtigen Stufen- und Treppenbauten begegnen. Daß sich in Perikleischer Zeit an die unterste Stufe des Herastylos niemals eine Treppe anschloß, ist möglich; ebenso erscheint es vollständig unzweifelhaft, daß uns für die Art eines Mnesikleischen Aufganges „fast jeder Anhalt fehlt“. Bei der starken Neigung des Abhanges hält Herr Bohn einen „direkt axial ansteigenden“ Weg für unwahrscheinlich und glaubt bei der generellen Annahme stehen bleiben zu müssen, nach welcher der Weg vom Nikepyrgos längs einer unteren Stützmauer aufwärts ging, dann in entgegengesetzter Richtung zwischen zwei Mauern empor führte, um mit einer letzten Wendung, wo das Treppchen zur Niketempele sich abzweigte, auf den mittleren Durchgang auszumünden. Das für diesen Weg angezogene Krepidoma der Nordhalle weist ebensogut auf eine Treppe als auf eine Serpentine. Das des Südflügels ist in den entscheidenden Teilen durch die moderne Treppe verdeckt, „doch ist es, der Struktur nach, dem nördlichen durchaus ähnlich“, — was natürlich dadurch bewiesen ist, daß man es nicht sehen kann! Die folgende Schilderung auf Seite 36 wird etwas schwerfällig und unklar, da hierauf bezügliche Marken auf den Tafeln fehlen. Sätze wie der folgende: „die östliche Beendigung des südlichsten Schenkels“ tragen zur Verdeutlichung des Bildes wenig bei. — Wir erhalten dann die Versicherung, daß das Terrain jetzt „überall in so ausgiebiger Weise untersucht ist, daß schwerlich weiteres Material innerhalb der Akropolis gewonnen werden kann, und daß wir uns mit diesem Wenigen abzufinden versuchen müssen.“ — Es ist allerdings wenig. Vermutungen ersetzen Vermutungen. Alsdann werden noch Befestigungswerke des Justinian erwähnt und der Einrichtung der Propyläen und ihrer Umgebung zu einem Fürstensitz der Acciajuoli (1387) gedacht. Bei letzterer sei der Bau geschont worden, obgleich später angeführt wird, daß die Giebel bei dieser Gelegenheit abgetragen worden sein sollen und zwar anläßlich einer Stockerhöhung!

Osthalle, Gebälke und Felderdecke wurden zertrümmert, als 1656 „ein nächtlicher Blitz“ in einen in der Osthalle aufgeschütteten Pulverhaufen schlug. Die Säulen zeigen noch heute „in ihren arg verschobenen Trommeln die verheerende Wirkung“ desselben.

Die Erzählungen von der Morosini'schen Belagerung, „bei welcher der Parthenon in die Luft flog“, den Beschießungen zur Zeit der griechischen Freiheitskämpfe, der Besetzung durch die Bayern 1833 bilden den Schluß der historischen Betrachtungen. Die bekannten ältesten Berichte über die Propyläen in lateinischer, griechischer, französischer und in aus dem Englischen übersetzter deutscher Sprache sind beigegeben.

Den wichtigeren Teil der Veröffentlichung bildet die eingehende Baubeschreibung, welche auch über einige mögliche ältere Bauten, die bei den Propyläen einst gestanden haben mögen, berichtet. Auch einer bei diesen gefundenen Dreifußbasis mit kreisrunden Vertiefungen, „deren Boden konvex ausgehöhlt (sic) ist“, wird Erwähnung gethan.

Hervorgehoben wird nun, daß die Bauanlage in drei Teile zerfalle: in eine große Mittelhalle, die Nordhalle, auch Pinakothek genannt, und dieser gegenüber die Südhalle.

Eine umständliche Beschreibung mit Maßangaben giebt längst Bekanntes und Veröffentlichtes wieder. Das Neigen der Säulen, die Verjüngung und Entasis, die Verwendung von Ausgleichtrommeln (Trommeln mit divergirenden Flächen) zunächst auf dem Stylobat und unter den Kapitälen, die Bearbeitung und Verbindung der Trommeln ꝛc. wird richtig vermerkt. Angenehm muß es berühren, daß über diese Dinge endlich einmal eine übereinstimmende Auffassung und Befundschilderung Boden faßt.

Noch 1862 bestritt K. Bötticher die von Penrose angegebenen Ausgleichtrommeln unter den Kapitälen der äußeren Parthenonsäulen, welche von dem Unterzeichneten 1869 wieder festgestellt werden konnten. Die gemischte Art der Konstruktion des Triglyphon — teils mit eingeschobenen Metopentafeln, teils mit Metopenblöcken, welche mit den Triglyphen aus einem

Stücke gearbeitet sind — die Verwendung von Eisendübeln und eisernen |—| Klammern in Bleiverguß, von hölzernen Führungsdollen im Mittelpunkt der Trommelflächen, die Schichtung und Bearbeitung der Quader, die Art der Bearbeitung in den Stoßflächen, das Stehenlassen der Versetzbossen, das Überhängen der Anten und einzelner Teile der Profilirungen ist richtig beobachtet und geschildert. Auch die Erwähnung der Schutzstege und der farbigen Dekoration ist nicht übergangen. Letztere ist aber in Wort und Bild etwas sehr stiefmütterlich behandelt. Diese Lücke ist zu beklagen. Gerade die durch den Abbruch des Turmes frei gewordenen Stücke trugen noch Spuren und Farbenreste. Die Farben der aufgemalten breiten Blätter auf den Kymatien der Geisablöcke waren 1879 noch recht gut festzustellen. Nicht eines dieser überfallenden Blätter hat von dem Zeichner Beachtung gefunden. Zu verwundern bleibt, daß derselbe auf den nicht fertig gearbeiteten Wandflächen und den glatten großen Anten- und Epistylflächen Farbenspuren suchte, während an diesen Teilen doch seit Jahrhunderten die Epidermis des Marmors nicht mehr vorhanden ist, geschweige denn ein auf jener früher einmal aufgetragener farbiger Überzug.

In Übereinstimmung mit Penrose, Beulé u. a. ist auch auf den genau horizontalen Stylobat aufmerksam gemacht worden. Optische Gründe haben eine Überhöhung wegen des Ausschnittes in der Mitte nicht nötig gemacht! Wie richtig bemerkt wird, ruht ein Teil des Baues unmittelbar auf dem Felsen, andere Teile auf 7,50 m tiefem Fundamente, das ohne sonderliche Rücksicht auf Verband wohl gut geschichtet ist, in dem aber auch Platten und Halbsäulentrommeln vorkommen. Auffallen müssen auch hier die Ungleichheiten gleichseinsollender Teile. Gerne werden solche oder nicht zu verhütende Ausführungsfehler, sobald sie im Grundplan oder allgemein in den Längen- und Breitenausdehnungen vorkommen, als selbstverständlich und mit Recht ignorirt; z. B.:

Korrespondirende Anten: . .	1010	gegen	1020
" " "	1421		1426
" " "	1185	"	1195
" " "	2502		2513
Korrespondirende Achsenweiten:	3628	"	3629
" " "	2316	"	2321
" "	3380	"	3382

während auf jede Abweichung im Höhenmaß gleich ein optisches System gegründet wird. So müssen denn auch die sechs verstümmelten, in den Trommeln durcheinander gerüttelten Säulen der Osthalle, von denen „nur fünf bis inclus. Kapitäl erhalten sind" und von denen weiter die drei südlichen nach Angabe Bohns „zu sehr zerstört sind, um genaue Messungen vornehmen zu können", für die vielumstrittene Kurvatur herhalten. Von den drei südlichen Säulen sitzen bei der äußersten die oberen fünf Trommeln und das Kapitäl nicht mehr am ursprünglichen Platze, das Kapitäl ist zur Hälfte zerschlagen, zwei rückspringende Architravstücke (das dritte ist gestürzt) liegen auf demselben; bei der folgenden fehlt das Kapitäl und sind die oberen vier Trommeln zum Teil unter sich verschoben und stehen um etwa $^1/_3$ der Säulendicke über ihren ursprünglichen Stand in die Luft hinaus; bei der dritten sind die sechs oberen Trommeln und das Kapitäl bald nach rechts, bald nach links um 10 cm und mehr aus ihren ursprünglichen Lagern gedrückt, das Kapitäl ist zur Hälfte zerschlagen, so daß seine westliche Seite in der Ansicht nur noch einen formlosen Steinklotz bildet.

Hier müßten zunächst alle Trommeln in ihre ursprünglichen Lager zurückbewegt werden, d. h. an den einzelnen Trommeln müßten auf den ursprünglich zusammenpassenden Hohlstreifen oder Kanten die Höhenmaße genommen und zusammengetragen werden und unter Berücksichtigung des Geneigtstehens der Säulen die senkrechte Höhe der Säule ausgerechnet werden, um das richtige Höhenmaß zu erhalten.

Im gegebenen Falle würde aber auch dieses einzig korrekte Verfahren nur teilweise zu einem giltigen Resultate geführt haben, weil das Fehlen und die starke Beschädigung einzelner Stücke ein solches von vornherein ausschließt. Die drei folgenden Säulen nach Norden zu sind etwas besser erhalten, aber auch, wie dies der Herausgeber vermerkt, durch die Pulver-

explosion, die äußerste sogar in ihrer Standspur, verrückt (S. 19), die Ante ist in ihrer oberen Hälfte, acht Schichten umfassend, unter scharfem Bruch und starker Fugenzertrümmerung nach Norden gedrückt worden. In den Höhenmaßen dieser drei Säulen und der Ante werden nun Differenzen von 1 cm (853—857) angegeben und diese als absichtliche hingestellt. Dieselben sollen auch bei den drei südlichen Säulen vorhanden sein, obgleich vorher versichert wurde, „sie seien leider zu sehr zerstört, um genaue Messungen vornehmen zu können."

An zwei Kapitälen ist es noch möglich, die Höhenmaße von der nach Osten gekehrten Abacuskante aus zu nehmen, an dem dritten nur von der entgegengesetzten. Wie die Maße genommen wurden, ist nicht angegeben.

Wir erinnern uns nun der beglaubigten Thatsache, daß bei jeder Säule zwei Trommeln mit divergirenden Flächen verwendet sind; eine jede Drehung der Säule um die Höhenachse mußte deshalb eine Veränderung in der Höhe der Abacuskanten und Lage der Auflagerfläche für den Architrav zur Folge haben (Fig. 1). Eine Drehung um 180° konnte die Abacuskante nicht unerheblich in die Höhe treiben, Kante x mußte nach x^1 steigen, die ursprünglich horizontale Auflagerebene xy^1 mußte Neigung nach innen, nach x^1y erhalten. Es liegt auf der Hand, daß jede, auch die geringste Drehung eines Teiles des Säulenstammes auf irgend einer Standfläche bd oder $b''d''$ Höhenänderungen und Deformationen im Architrav oder sogen. Kurvaturen hervorrufen mußte. Selbstredend wird die alleinige Drehung einer Paralleltrommel um die eigene Achse (wie dies auch häufig vorkommt) von keinem Einfluß auf die entwickelten Umstände sein — die Ausgleichtrommel muß die Bewegung mitmachen, oder diese allein sich drehen. Wo solche Drehungen stattgehabt haben, kann deshalb das Höhenmaß, gemessen zwischen Architravunterkante oder Abacusoberkante und Stylobatoberkante, nicht mehr das ursprünglich richtige sein. Das Durchlegen von Horizontalen d. h. das Hantiren mit der Setzlatte zur Ermittelung oder Vergleichung von Höhen ist unter diesen Verhältnissen einfach unstatthaft, denn es giebt falsche Resultate.

Fig. 1.

Das Verdrehen der Säulentrommeln unter Berücksichtigung der Ausgleichstücke mit divergirenden Flächen wirft auf die Parthenon- und Theseionkurvaturen ein weiteres Licht und erklärt vieles in einfachster Weise. Man vergleiche in dieser Beziehung nur die am auffallendsten verschobenen Säulenstücke der siebenten und achten Säule (von Süd nach Nord gerechnet) der Ostseite des Parthenon, die aus ihren Lagern gedrängten Plinthen, die verschobenen Abaci! Auch die zwei äußeren Säulen der Nordhalle der Propyläen sind Beispiele hiefür; bei der östlichen hat nur eine Drehung einer Paralleltrommel stattgefunden und treffen die Stege der ober- und unterhalb dieser liegenden Säulenstücke noch genau aufeinander, infolgedessen ist eine Deformation am Architrav über dieser Säule nicht ersichtlich. Bei der westlichen hat sich aber die Ausgleichtrommel mit gedreht, es gehen die Stege der oberen und unteren Säulenhälften nicht mehr aufeinander; der Architrav ist über dieser deformirt und erscheint etwas in die Höhe getrieben, was aus der Photographie im großen Maßstab dieses Teiles der Propyläen leicht ersehen werden kann.

Ein anderes Stück Kurvatur an der Westseite der Nordhalle hätte dann aber auch noch Erwähnung verdient; die unteren Schichten der Hallenwand sind in der Mitte um ein ganz Erkleckliches eingeschlagen, während die Oberkante der vierten Schicht über den Plattenquadern wieder genau horizontal ist und die folgenden Schichten inclus. Triglyphon nach der Mitte zu eine Überhöhung aufweisen, die ihren höchsten Punkt in der Triglyphonschicht selbst hat. Über etwaige Kurvaturen am Gebälke der (nach der Rekonstruktion) giebelgeschmückten Nord-

und Südhalle schweigt Herr Bohn, auf die Feststellung einer solchen am Gebälke der Westhalle ist angesichts des Zustandes der dortigen Säulen verzichtet. Der Herr Verfasser hatte jedenfalls vergessen, daß er das Erechtheion auch unter die Perikleischen Bauten rechnet und den Niketempel nicht viel später als die Propyläen erbaut sein läßt, daß ferner die Nord- und Südhalle an ihrer Giebelseite die Kurvatur entbehren, als er den Satz schrieb: daß die Kurvatur an den Bauten der guten Zeit überall mit Absicht ausgeführt sei.

Die gute Zeit und, wenn Absicht vorlag, so verunglückte Experimente, — denn nicht eine der entdeckten Kurven bildet eine stetige Linie!

Der Mangel einer mechanischen Verbindung zwischen den Säulenschäften und dem Stylobat und dem Architrav ist richtig vermerkt, die überschliffenen glatten Berührungsflächen der Trommeln, die Konstruktion der hölzernen Führungsdollen ließen Drehungen nicht unschwer zu. Bei der Beschreibung der Konstruktion des Triglyphen über der mittleren großen Durchgangsweite ist auf eine Besonderheit aufmerksam gemacht, daß nämlich dort je 3 Triglyphen und 2½ Metopen aus einem Stücke gearbeitet worden seien. Das vorhandene Stück, welches den Beweis für diese Konstruktion liefern soll, ist nach dem Texte „leider an dem Ende gebrochen und läßt deshalb eine genaue Längenbestimmung nicht zu.“ Fatal! Das fragl. Stück (rekonstr. *abde* der Fig. 2), in der angegebenen Form geschnitten (zur Verdeutlichung ist die Abschrägung bedeutender gezeichnet als sie in Wirklichkeit ist), „verminderte die direkte Belastung des Architraves sehr bedeutend“ — ich glaube sogar vollständig, weil die Plattenstücke *abde* konsolenartig mit dem Auflager auf den Säulen wirken und die ganze Last des Geison und des Tympanon aufnehmen und übertragen mußten. Daß man aber zur Entlastung eines im Querschnitt kräftig gehaltenen Tragbalkens ein schwächeres, plattenartiges, gerade an der Stelle, wo es mit am meisten in Anspruch genommen ist, nur ⅓ so starkes Stück setzte, ist nicht wahrscheinlich.

Fig. 2.

Der Architrav besteht aus zwei nebeneinanderliegenden gleichgroßen Stücken, und nur für das vordere, welches weniger zu tragen hatte, wäre eine derartige Vorsichtsmaßregel notwendig gewesen, während das der Wand zugekehrte Stück unmittelbar und vollständig die Deckenbalken (Osthalle), Ortbalken, das Geison und die 2,60 m hohe Tympanonhintermauerung zu tragen hatte. Diese untere Abschrägung kann also keinen konstruktiven Charakter oder Wert gehabt haben und ist wohl infolge optischer Gründe hervorgerufen worden, sie hängt mit der Kurvatur zusammen, die sich folgerichtig in der Steinbalkendecke, den Thorstürzen, der Wand und den Wandgesimsen fortsetzen mußte!

Die Beschreibung der Steinbalkendecke hätte etwas weniger bestimmt gehalten sein müssen; wer den Zustand des Baues nicht aus eigener Anschauung oder guten Photographien kennt, muß nach dem Texte annehmen, daß die Decke der Osthalle noch „in situ“ sei. Die Fassungen: „ruht, dient, liegen“ ꝛc. führen zu Mißverständnissen, namentlich wenn diesen noch Belege von so zweifelhafter Natur, wie: „so enthalten die Platten wegen der größeren Spannung vier Vertiefungen, wenigstens drei sind als zusammengehörig gesichert“, beigegeben sind. — Canina nimmt in seiner Rekonstruktion eine Endplatte mit nur „einer Vertiefung“ d. h. einer Kassettenreihe an, während Bohn vier verlangt; das Richtige wird wohl die Annahme einer Endplatte mit drei und einem vorspringenden Ortbalken, oder auch mit zwei und einem breiteren Ortbalken (wie am Theseion) geben. — Form und Behandlung der Sima sind richtig angegeben, die Umrißspuren der Eierstäbe, die Vertiefungen oder Durchbrechungen zwischen den Blattspitzen derselben an einzelnen Stellen sind vermerkt, wenn auch die im Texte angegebenen Stellen: „schablonenhafte Vertiefung“ und „einer weiteren Vollendung dieser

schematischen Profilirung durch Malerei erwirkt" — etwas dunkel bleiben, ebenso wie der Inhalt des Satzes: „daß die Ecktriglyphe nach Norden und Westen eine vollständig ausgesprochene Front zeigt."

Der Zustand der Westhalle ist zutreffend und kurz geschildert, die Beobachtungen an den Kapitälen „ionischer Formen" sowie über Bemalung und Metallstifte; das Material anzugeben, hat Herr Bohn vergessen, Penrose spricht von bronze nail, während ich s. Z. nur Eisenstifte finden konnte (und richtig). dagegen ist die Zeichnung der Kapitäle (Maßstab 1 : 15 auf Taf. XII) mißverstanden, trocken und unvollständig. Nicht einmal eine Profilirung der Volutenränder ist verzeichnet. Gerade die stets interessante Lösung, wie sich Sattel und Volutengänge von einander trennen oder in einander übergehen, ist vernachlässigt und falsch. Rundstäbchen und kleines Kymation (wenn man es hier so nennen darf) fassen die Voluten und den Sattel ein.

Die Rundstäbchen beider treffen an einem Punkte zusammen, verschneiden sich ineinander und nur eines geht nach den inneren Volutengängen weiter. Herr Bohn führt in seiner Zeichnung ein Rundstäbchen über das andere an dem Verschneidungspunkte weg und würde demzufolge, abgesehen von der Plumpheit einer solchen Anordnung, wohl in bedenkliche Kollisionen mit seinen Profilirungen kommen, wenn er einen Profilschnitt am Schneidepunkt machen sollte. Die Palmetten in den Dreiecks-zwickeln sind steif und unfertig gezeichnet, da in Wirklichkeit die Blättchen umrändert und ausgetieft sind.

Die Entwickelung aus dem Volutenauge ist unrichtig, die dortigen Linien müssen ohne Angabe der Profile, für jeden der die Form nicht aus eigener Anschauung kennt, unverständlich bleiben. Die Volutenmaße müssen an den verschiedenen Kapitälen verschieden sein, da die angegebenen Maße von denen, welche ich s. Z. an Ort und Stelle genommen, nicht unerheblich differiren.

Die Methode Hoffers, nach welcher stets die Stelle angegeben ist, an welcher gemessen wurde, wäre für jede Monographie empfehlenswert. Manche Vorwürfe würden dann unterbleiben, manches Mißverständnis wäre unmöglich. Bei der Aufzeichnung des Kapitellgrundrisses sind die Profilirungen der Polster mehr als bedenklich und widersprechend gegeben, die Zeichnung selbst ist unvollständig und zeigt auch Verstöße gegen die Projektionslehre!

In ähnlicher Lage befinden wir uns der Zeichnung der Basis gegenüber: an den sehr wichtigen Fugenschnitt und Ansatz auf dem Stylobat ist nicht im entferntesten gedacht. Die Beschreibung der skulpirten und nicht skulpirten Kymatien ist ganz unklar gefaßt, die Zeichnungen der Eckblätter in den Kassetten (der Taf. XII) sind unrichtig und das S. 22 angeführte „Schema, das eine verlängerte Vertiefung" hat, muß unverständlich bleiben.

Von den „Flügelmauern" nimmt Herr Bohn an, daß dieselben trotz der ungeschützten „sichtbaren eisernen Klammerbänder" niemals höher geführt worden seien, als sie jetzt erhalten sind, was bei dem nie fertig gewordenen Baue nicht unwahrscheinlich ist.

Der Giebel- und Dachaufbau beider Hallen ist in der bekannten Weise restaurirt, indem ein Giebel (wie dies wohl auch in Wirklichkeit war) über den anderen in nicht gerade schöner Weise wegschneidet und rücksichtslos das Gesimse des anderen durchdringt.

Die seitlichen, zum Teil überkragenden Mauern, die unvermittelten Gesimsanschlüsse, die bedenklichen Endigungen des Triglyphon sind verzeichnet, die Sima ist als Wasserkasten auch an den Langseiten (an der Osthalle vollständig, an der Westhalle nur teilweise) herumgeführt angenommen, — also im Widerspruch mit der Anordnung am Parthenon. Das Material ist zu dürftig, als daß man zu einem endgiltigen Resultate kommen könnte. Auch die Ausladungen des Giebelgeison der hinteren Seite der Osthalle sind problematisch und die Art des Anschlusses des Daches der Westhalle an diesen Giebel durch nichts festgestellt. Wie weit die durchgehauenen Stellen zwischen den Blattspitzen der Sima sich erstreckten und ob sie ursprünglich Wasserdurchlässe waren, ist unsicher und muß bezweifelt werden; eine solche Anlage wäre widersinnig und gleicht eher einem Notbehelf späterer Zeit. Das Geison der Westhalle, welches ohne durchlöcherten Wasserkasten gezeichnet ist, trägt über dem Kymation einen 0,03 zurücktretenden und 0,09 hohen senkrechten Steg, der aber wohl des

besseren Erkennens wegen auf Taf. VI mindestens 0,15 hoch, auf Taf. XV noch höher und auf Taf. VIII etwa 0,10 hoch angegeben ist. Auf letzterer ist das Kymation in ein gotisches Hohlkehlengesims mit starker Wasserschräge übergegangen. Eine geometrische Verzeichnung des Profiles in größerem Maßstabe mit eingeschriebenen Maßen wird vermißt. Der Steg war zur Dachflächenausgleichung nötig zwischen dem Teil der Westhalle, welcher die Sima über dem Geison führte und zwischen dem, bei welchem das Geison den Abschluß bildete.

Von der Nordhalle wird dann mit Recht die relativ gute Erhaltung hervorgehoben, an der „Mittelsäule ist keine Trommel verrückt", das Geison in einzelnen Fragmenten noch erhalten, das Triglyphon noch gut und seine Konstruktion mit Triglyphen und Metopen aus einem Block noch ersichtlich. Nur die Westwand sei gewichen.

Die Entasis der Säulen wird nach Penrose und Hoffer angegeben, auf ungleiche Kapitäl- und Abacushöhen (206—211) wird aufmerksam gemacht, der Verwendung von eleusinischem Steine gedacht. Die Überdeckung der Halle mittelst Holzbalken kann als sicher angenommen werden.

Die „Rille für die Dachschräge", d. i. wohl der schräg ansteigende in die Ostwand gehauene Falz, hält Herr Bohn für alt und wir wollen es ihm zunächst glauben.

Dieser Falz deutet aber darauf hin, daß die Mauer höher hinaufgeführt gewesen sein muß, als sie jetzt ist, wenn die Dachspitze nicht darüber hinwegschauen sollte. Herr Bohn vermutet deshalb eine Abtreppung der Mauer, die aber jetzt noch nicht konstatirt werden könnte.

Unter den Besonderheiten des Bauwerkes ist die Gestaltung der Fronten der Nord- und Südhalle nicht die geringfügigste. Die Anordnung der zwei verschieden breiten Anten kann man nicht gerade schön nennen. (Vergl. Taf. VII u. X d. W.) Sie wurde wohl gewählt, um in der Nähe der Westhalle breitere Durchgänge nach der Nord- und Südhalle zu gewinnen. Die Enden der Fronten waren durch die äußeren Antenkanten gegeben; in diesen Grenzen mußte sich auch das Triglyphon bewegen und eingeteilt werden. Unter Anwendung von Ecktriglyphen sind unter sich gleiche Metopen und Triglyphen zur Ausführung gebracht worden. Diese Einteilung bedingte die Säulenstellung und thatsächlich entspricht jedem Säulenmittel ein Triglyphenmittel. Die größere Durchgangsweite bei der Annahme einer schmäleren Ante ergab sich mithin von selbst, ohne daß man gegen die Gesetze der Frieseinteilung und Säulenstellung verstoßen oder zu einem besonderen Auskunftsmittel greifen mußte. Wenn Herr Bohn unter großen Ausholungen und Umständlichkeiten zu dem Schlusse kommt: „Die Stellung der Säulen bestimmt sich dadurch, daß die Tangente an die Westseite der östlichsten genau in die entsprechende Flucht der Hexastylen fällt" — „hiernach richten sich die übrigen" — so muß dies mindestens als gesucht bezeichnet werden. Alle weiteren Erklärungen und Deutungen wären überflüssig geworden, wenn Herr Bohn seinen späteren Satz von der gleichen Triglypheneinteilung und der schmalen Ante an die Spitze gestellt hätte.

Die Fortführung des Geison der Nord- und Südhalle längs der Ostwand bis zu den großen Anten der Westhalle wird als besondere Abdeckung von „Nischen" bezeichnet, „welche von den Anten der Schenkelwände der West-, Nord- und Südhalle gebildet werden", — Nischen von $1\frac{3}{4}$ m Breite und beinahe 8 m Höhe.

Die dem Aufgange zugekehrten Fronten der Nord- und Südhalle werden nach dem Vorgange Canina's (Architettura Greca. S. II, Tav. CXVII. Roma 1834—1841) mit Giebeln geschmückt restaurirt. Die Scheitellinie des Giebeldreiecks und die Achse der Mittelsäule treffen zwar zusammen, wir haben aber hiefür ein Vorbild in dem Zeustempel zu Atragas; es bedurfte deshalb keiner besonderen Auseinandersetzungen. Ebensowenig wird man darüber im Zweifel sein, wie weit sich ein etwaiger Giebel erstrecken mußte, da dies durch die Ausdehnung des Triglyphon bestimmt wurde; die Hallen- und Wanddispositionen ließen auch keinen Zweifel darüber aufkommen, daß nur die dem Aufgange zugekehrten Seiten diesen Schmuck erhalten konnten.

Von einem Giebel der Nordhalle konnte keine Spur mehr gefunden werden, derselbe ist zu Kalk verbrannt worden. Beweis: weil nichts mehr davon da ist! Während für einen Giebel der Nordhalle nichts mehr spricht, so sollen für einen solchen auf der Südhalle eine

größere Anzahl aus dem Turm gezogener Blöcke, die zu dem aufsteigenden Geison eines Giebels gehören, zeugen. Es sind: ein Mittelstück mit unsymmetrisch angearbeiteten Schenkeln, das Stück unmittelbar links daneben, der linke Anfänger mit dem horizontalen Anlager an dem Geison, sechs Zwischenstücke, denen ein bestimmter Platz nicht angewiesen werden kann, von denen aber doch zwei wegen angearbeiteter Schrägen nach rechts gehören sollen. Das Mittel- und das Anfangsstück bestimmen die Neigung des Giebels. Die Höhe desselben ist nach Taf. VII und X von Oberkante des Geisonformation bis Giebelgeisonoberkante 1,20 m (also ohne Sima).

Von dem Scheitelpunkt soll dann „durch die auf dem Mittel- und links anschließenden Blocke befindliche Abschrägung (vergl. Fig. 3) angedeutet, die Firstlinie nach der Südostecke der Halle verlaufen sein, so daß sich von da an das Dach nach Nordost und Südwest senkte, dem entspreche auch der steigende Einschnitt an der Ostwand." — Verlängert man die auf dem Schlußstein markirte Schrägkante nach der Zeichnung, so trifft sie bei *f* die Ostwand, nach den eingeschriebenen Zahlen trifft sie nahezu die Südostecke. Der höchste Punkt des Einschnittes liegt aber hier nach Taf. V, 1,45 m und 1,62 m über dem Geisonformation. Nimmt man die Unterkante des Einschnittes als bündig mit der einstigen Dachfläche an, dann liegt der Firstpunkt q um 25 cm höher als der Giebelscheitel S^2, mithin müßte der First von S^2 nach q um dieses Maß aufsteigend gewesen sein, während der Schlußstein (der außerdem im großen Maßstab ganz fehlerhaft gezeichnet scheint) ein Fallen voraussetzt.

Fig. 3.

Sollte die Dachfläche nach „Nordost" sich senken, so müßte deren Ebene durch die vier Punkte S^1, S^2, q, a^1 gehen, und würden wir, weil q viel höher als S^2 liegt, eine windschiefe Fläche erhalten, was im Verein mit der aufsteigenden First wohl echt griechisch wäre — oder es müßte die Fläche in ein Rechteck und ein Dreieck zerlegt werden, wobei man wohl gerade Flächen aber immer noch steigenden First erhalten haben würde.

Entweder ist nun die „Rille" nicht alt, oder das Giebelstück gehört nicht hierher und die Firstlage war eine andere — die beiden letzteren Annahmen sind wohl die wahrscheinlicheren. Nach dieser Probe darf uns der Satz über die Bildung der südwestlichen Dachfläche: „wie diese nach dem vorspringenden Pfeiler v e r d r ü c k t war, läßt sich nicht mehr nachweisen", nicht mehr befremden; wenn aber gleich darauf gesagt wird „eine solche Lösung mag ungewöhnlich erscheinen" und es ist weit und breit von einer „Lösung" nichts zu treffen, wenn ferner die Dächer der Mittelhallen — einfache Satteldächer — als komplizirte bezeichnet, wenn die glatten Dachflächen des Erechtheion als analoge Beispiele für „verdrückte" Dachflächen ins Feld geführt werden, so weiß man nicht, ob man noch mit Ernst solchen Untersuchungen folgen soll. — „Ist nun aber der Giebel der Südhalle gesichert" fährt nichts desto weniger Herr Bohn fort, so darf man einen solchen auch auf der Nordhalle annehmen. „Die Firstlinie bestimmt sich dort leicht, sie ist geknickt (⌈ förmig zu verstehen), der eine Schenkel von der Nordspitze des Giebels, der andere von der Mitte der Ostwand ausgehend, wo beide zusammentreffen, läuft nach der Südostecke eine Kehle, nach der Nordwestecke ein Grat; es

bilden sich also ein Giebel, zwei Walme und eine hohe Wand, — denn über der Nordwand können wir nicht auch noch einen rückseitigen Giebel annehmen." — Warum nicht, bei so viel Annahmen wäre es beinahe schade, wenn diese nicht ebenfalls aufgestellt wurde!

So einfach diese Schilderung sich liest, so stellen sich auch dieser Schwierigkeiten in der Ausführung entgegen. Nach Taf. IX liegt der Scheitelpunkt 1,75 m und 1,90 m über dem Geisonkymation, der restaurirte Giebel darf aber nach dem Muster der Südhalle nur 1,20 m haben (vgl. Fig. 4), mithin hätten wir wieder steigende oder fallende Firstlinien und zwar um 55 cm bei kurzen Entfernungen und noch windschiefe Flächen dazu! Entweder also ist die „Rille" nicht alt, oder der Giebel existirte nicht.

Nehmen wir Giebel an, so war die für die Nordhalle mit punktirten Linien angegebene Dachzerfallung nur in der Weise möglich, daß das niedere Satteldach des Giebels auf dem höheren Walmen sich verschnitt; das ähnliche gilt für das Dach der Südhalle, dessen Zerfallung wir uns ebenfalls nur nach den punktirten Linien denken können. Wir brauchen dann auch keine „verdrückten" Dächer, sondern reichen auch bei der komplizirten Grundrißform mit dem einfachen Satteldach aus, wenn wir auf eine Strecke weit eine senkrechte Überhöhung über dem Kymation des Geisons, wie solche in kleinem Maßstabe bei dem Dache der Mittelhalle erwähnt wurde, annehmen. (Vgl. Fig. 9.) Darstellungen von Dachbildungen, wie solche auf Taf. IV bei Bohn gegeben sind, welche dem Texte widersprechen und inkorrekt gezeichnet sind, wären besser unterblieben.

Um nicht der Härte geziehen zu werden, füge ich (in Fig. 5 u. 6) einen Abdruck der betreffenden Tafeln (soweit er hier von Interesse ist) bei und frage, wie zu diesem Grundriß der Aufriß stimmt. Nach dem Grundriß ist das Geison um all die Ecken und Winkel herumgeführt (was auch der Text ergiebt), nach dem Aufriß haben wir das Geison als Vordach frei in der Luft schwebend längs der zurückgesetzten Wand und das verdrückte Dach — hübsch gerade. Der Schnitt auf Taf. XVI. hebt aber auch das Vordach wieder auf. Der Leser hat somit die Wahl! Dem nun folgenden Geduldsspiel mit den gefundenen Steinen wollen wir hier nicht bis ins kleinste nachgehen, es würde ermüden und doch nur zu einem zweifelhaften Resultat führen — das Wesentliche dürfen wir aber doch nicht übergehen. Vom Geison ist, wie an der Nordhalle, das Stück zwischen den Anten erhalten und am ursprünglichen Platze; erhalten ist auch, „wenn auch sehr fragmentirt", der Eckblock Nr. 13 d. Taf. XVIII. Derselbe soll den wichtigen Umstand erkennen lassen, daß die viae (wie genugsam bekannt) an der Nordfront waren und nur eine (neu) „an der Ecke

nach Westen schauend", während das Profil in eine einfache Hängeplatte übergegangen sei. Aus der Zeichnung sind diese Folgerungen absolut nicht herauszulesen, man kann nach derselben nicht erraten, welche Gründe das Fragment gerade zu einem Eckstück stempeln, weil alles Behauptete daran nicht mehr vorhanden ist.

Fig. 5

Fig. 6.

Obgleich nun die weiteren Eckstücke fehlen — „was hier besonders bemerkenswert", — wird eine Fortsetzung der Geisa um den Pfeiler herum und zwar bis zur Westseite angenommen. Wenn die Form der Westseite bewiesen wäre, fänden sich für diese weitere drei Geisonblöcke. Ein in zwei Teile gespaltenes Eckstück (15 c und f), dessen Profilierungen nicht durchgearbeitet sind, wird für die Südwestecke nachträglich angeführt, obgleich einige Zeilen vorher gesagt ist, daß weitere Eckstücke fehlen.

Josef Durm.

(Schluß folgt.)

Geschenke Kurfürst Augusts zur Ambraser Sammlung.

Von Theod. Distel.

Unterm 20. April 1576 schrieb der Begründer der berühmten Ambraser Sammlung, Erzherzog Ferdinand von Österreich, an den Kurfürsten August von Sachsen, daß er eine besondere Neigung und Begierde trage und sich befleißige, seiner hochlöblichen Voreltern und anderer seines Hauses Österreich Verwandten und guten Freunde Leibharnische, wie sie dieselben zu Kriegszeiten und Feldzügen geführt, guten und ewigen Gedächtnisses wegen, in seiner Rüstkammer zusammen zu bringen und zu behalten. Er fügt hinzu, daß er u. a. bereits die der Kaiser Karls (V.) und Ferdinands, auch den der jetzigen Majestät (Maximilian II.) besitze, und bittet um die Leibharnische des Kurfürsten Moritz und den Augusts „so sie im vergangenen Reichskriege geführt" für diese „ehrliche Gesellschaft".[1] Sofort kam August dem Wunsche des Erzherzogs, soweit er es vermochte, nach; denn schon am 1. Dezember desselben Jahres ist Moritz' Harnisch, welchen er 1546 und 1547 getragen, in Innsbruck angelangt,[2]) das Panzerhemd dazu war jedoch nicht mehr vorhanden, und August hatte in der fraglichen Zeit einen Leibharnisch überhaupt nicht, sondern nur ein damals nicht mehr vorhandenes Panzerhemd getragen. Ferdinand war aber an einem Leibharnisch Augusts ganz besonders viel gelegen, denn er schreibt, der Kurfürst müsse doch bei der Belagerung Gotha's einen getragen haben, und noch nach Augusts Tode, am 10. Mai 1591, wiederholte er sein Gesuch um dessen Leibharnisch.[3]) In einem späteren Schreiben (Innsbruck, 7. Mai 1578) rühmt der Erzherzog den Erfolg seiner mühevollen Sammelarbeit, insbesondere erwähnt er die „gute Anzahl der Kontrafekten der Voreltern und anderer ansehnlichen Potentaten" und bittet darum, daß ihm der Kurfürst noch einen Leibharnisch verschaffe, „so weiland Herzog Hans Friedrich von Sachsen getragen", (weil er den, welchen der Herzog im Schmalkaldischen Kriege gebraucht, nicht haben könne,[4]) ferner kommt er um ein Kontrafekt Kurfürst Moritz' („klein und geschmeidig") ein und sucht endlich auch noch um den Leibharnisch und das Kontrafekt des verstorbenen Markgrafen Albrecht zu Brandenburg nach, indem er verspricht, aller der christlichen, ritterlichen Potentaten und Männer Leibharnische, Kontrafekturen und vollbrachte Thaten, so ihm zu Handen kommen, nicht allein zu seiner Freude in Ehren, sondern auch denselben bezw. ihren Nachkommen im Kupferstich und Druck[5]) erhalten und ein Exemplar jedem, der ihm zu diesem Werk gedient habe, zukommen lassen zu wollen. In demselben Jahre kommt Erzherzog Ferdinand mit einem neuen Anliegen. Er wünscht aller der Herzöge zu Sachsen Kontrafekten in der Größe eines beigefügten Papieres[6]). Alsbald erhielt Lucas Cranach den Auf=

1) Der frühere Kustos der fraglichen Sammlung, Alois Primisser, druckt in seiner „Ambraser Sammlung" (Wien 1819) S. 28 ff. (Beilage II) einen Brief des Erzherzogs an den Grafen Hans von Nassau ganz ähnlichen Inhalts ab. Der hier mitgeteilte befindet sich im königl. sächs. Hauptstaatsarchiv, Loc. 8503: Österreich ꝛc. 1550—1585 Bl. 84.

2) Man vergl. die Abbildung in v. Sackens Werk über die Sammlung, I (Wien 1859) S. 49, Taf. 35.

3) Akt. sub 1 Bl. 87, 88, 92, 94 in Verbindung mit Cop. 413 Bl. 140, 277, 345. v. Weber: Archiv f. d. sächs. Gesch. IV, 340 sub 7. August trug also vor Gotha den Harnisch, welchen ihm der bekannte Platner Wolf von Speier zu Annaberg für 20 Gulden gefertigt und vor Gotha nachgeschickt hatte, wohl nicht. Am zuletzt angef. Orte S. 340. Nach Primisser, S. 57 sub 44 findet sich ein Schweifrennharnisch Augusts in der Sammlung.

4) Bei v. Weber a. a. O. S. 339, ist übrigens statt Prag „Innsbruck" und statt Joh. Friedrich der Beständige „der Großmütige" zu lesen. Der Harnisch, welchen der Kurfürst in der Schlacht bei Mühlberg trug, befindet sich im königl. sächs. historischen Museum. v. Weber a. a. O., nimmt ferner an, daß der Erzherzog diesen Harnisch schon im April 1576 besessen habe.

5) Angez. Akten: Österreich ꝛc. Bl. 92; zu vgl. Primisser in der angez. Beilage. Letzt. Akten: Bl. 98.

6) Das Papier liegt nicht mehr bei dem Schriftstücke.

trag[1]), und vom 8. Juli 1580 datiert das Schreiben,[2]) in welchem sich der Erzherzog, indem er noch weitere erwartet, für nicht weniger als 50 Stück[3]) schöne und künstliche Kontrafetten bedankt; er erwähnt aber auch seine Rüstungen „aus der Heidenschaft“ und fügt hinzu, daß er auch nach Leibharnischen nach Dänemark und Schweden geschrieben habe, endlich unterm 2. August 1581 bittet er um ein „Verzeichniß des Lebens Moritz“ für sein Werk. Auf des eifrigen Sammlers Ansuchen schickte der Kurfürst dem Erzherzog auch noch 1581/82 seinen Platner Wolf Bebiekhorn, welcher die alten deutschen Rennzeuge in Innsbruck „zusammenrichtete“.[4]) Als der Erzherzog am 24. Januar 1595 verstarb, hatte er seine Söhne und treuen Räte noch dringend ermahnt, den Glanz der von ihm angelegten Sammlung nach allen Kräften zu verbreiten.[5]) 1601 erschien denn auch das Buch, welches allen Beteiligten den Dank des Gründers aussprach. Sein gelehrter Sekretär Jakob Schrenckh von Notzing veröffentlichte es. Dasselbe enthält 125 Kupferstiche in Folio mit den Bildnissen der Helden in ihren Rüstungen. Die Zeichnung ist von Johann Fontana, der Stich von Dominicus Custodis[6]).

Mit dem nachfolgenden Schreiben[7]) vom 13. Dezember 1602 kam das für Sachsen bestimmte Exemplar in Dresden an.

Durchleichtigister churfurst, gnedigister furst und herr. Euer churf. durchl. seyen unsere underthenigiste gehorsambiste willige dienste zuvor. Euer churf. durchl. sollen wir unterthenigist unangefuegt nit lassen, das weiland die furstl. durchl. ertzherzog Ferdinand zu Osterreich ꝛc. unser gnedigister herr, hochloblichister gedechtnus, sich in dero lebzeiten vil jar dahin eiverig beflissen, viler furtrefflicher kaiser, kunig, fursten, grafen, herren und ritterstandtspersonen, so in kriegssachen lobwirdige unnd rumbliche taten verrichtet, und sich gegen iren feinden tapfer und mandlich gebrauchen lassen, leibharnisch die sy wider den feind gefierte, sambt iren wahren contrafecten zu bekhomen, und nit allain solche in dero furstl. schloß Ombros, unweit von Inspruggg gelegen, in ain sundere hierzu erpaute rustcamer verwarlich gethan, sonder auch gewelt, das durch dero geliebten son, den durchleichtigen hochgeborenen fursten und herren, herren Carl, marggrafen deß heiligen rom. reichs zu Burgaw, landtgrafen zu Nellenburg, solliche rustcamer mit zuebringung dergleichen harnisch gemert werden solle, inmassen von ihrer furstl. gn. nicht weniger beschehen thuet. Wann dann hechstgemelte fürstl. durchl. dabenebens im werkh gewest, diser loblichen kriegsholden efigies, sambt den wahren contrafecten in dargebenen leibharnisch und wehren, mit fleiß in khupferstich, und deren kriegßtaten und verrichtungen in truckh und ain sonderbar buech bringen zelassen, und an dero corpet, an mich Jacob Schrenckhen, der ich dise expedition vil jar in handen gehabt, gnedigist begert, dieses ansechenliche werkh nit stekhen zelassen, sonder mit hochstem fleiß zuvollenden, als haben wir uns baide, irer furstl. durchl. zu underthenigisten ehren, sollichen ansehenlichen werckhs, mit entlicher verfertigung diß armaturpuechs underfangen, und mit merckhlichem unserem cossten in unser verlag genomen, und demnach wir uns ganß khainen zweifel machen, sollichs ansechenlich holdenpuech werde Euer churf. durchl. zumal weil etliche deren churfurstlichen hauses deme einverleibt, ganz angenemb sein, alß thuen Derselben wir diß exemplar hiemit underthenigist presentieren, unnd gehorsambist bitten, Sy wollen es von uns in gnaden annemen, und uns Deren zu furstl. milten gnaden jederzeit gnedigist bevolchen sein lassen, Euerer churfürstl. durchl. viljerigen gesund und langwirige gluckhliche regierung von hertzen wunschende. Datum Inspruggg, den 13. December anno ꝛc. 1602.

Euerer churfürstl. durchl.
underthenigiste und
gehorsambiste

(eigenhändig) Jacob Schrenkh von Notzing rom.
kay. mt. unnd fürstl. durchl. rath. m. pr.
(eigenhändig) J. Schrendth von Notzing furstl. marg
burg. rath camerer unnd o. rendtmaister.

1) Cop. 439, Bl. 263[b]. — 2) Angez. Akten: Österreich ꝛc., Bl. 101.

3) Primisser führt, S. 118 ff., nur 48 Fürsten aus dem Hause Sachsen an. Man vergl. jedoch S. 96, Nr. 78 u. 79.

4) Akten: Österreich ꝛc. Bl. 112 (8. März 1582). — 5) Primisser, S. 19.

6) Ebenda S. 13 ff. Das Werk hat einen langen Titel, welcher mit den Worten: Augustissimorum Imperatorum etc. beginnt. Auch eine deutsche Übersetzung (vom Hofsekretär Joh. Engelbert Noyse von Campenhouten) ist davon erschienen.

7) Kammersachen 1602, IV. Teil. Loc. 7315, Bl. 401 ff.

Notizen.

* Abend bei Dachau, Originalradirung von Hans Förtsch. Das im Norden der bayerischen Hauptstadt sich hinstreckende Wald- und Heideland, das sog. Dachauer Moos, ist in Bezug auf Bodenformation fast noch reizloser als die Niederungen Hollands. Und doch hat es gleich diesen immer und immer wieder neue Motive für Landschaftsbilder geliefert, und scheint als Versuchsfeld für jugendliche Landschafter vielleicht um so geeigneter, als hier der Natur die malerischen Reize gewissermaßen abgetrotzt werden müssen. Auch die vorliegende Radirung ist die gefällige Frucht eines Naturstudiums bei Dachau. Der junge Künstler, welcher sich mit ihr einführt, wurde im Jahre 1859 in Nürnberg geboren, kam mit dreizehn Jahren zu einem Lithographen in die Lehre, entwickelte an der Nürnberger Kunstschule sein Zeichentalent und ging 1878 nach München, wo ihn Professor Raab die Radirnadel gebrauchen lehrte.

Porträt eines Kindes von P. Höcker, radirt von W. Woernle. Unter den jüngeren Münchener Künstlern, welche durch die vorjährige internationale Ausstellung zum erstenmale einem größeren Publikum bekannt geworden sind, nimmt P. Höcker eine der ersten Stellen ein. Als Kolorist verfügt er über einen Reichtum, eine Feinheit und eine Wärme des Tones, welche sich auch in der Schule von Diez-Löfftz, die uns mit einer stattlichen Zahl tüchtiger Maler beschenkt hat, selten vereinigt finden. Wir haben in unseren Berichten über die Ausstellung (s. o. S. 134) den jungen Künstler näher charakterisirt und dort die Radirung der kleinen Holländerin angekündigt, welche wir jetzt unseren Lesern vorlegen. Der Radirer hat die dankbare Aufgabe, welche ihm der Künstler geboten, glücklich gelöst und namentlich das feine Tongewebe, welches den Hintergrund bildet, in seiner Durchsichtigkeit erhalten. Auch die delikate Zeichnung und Modellirung kommen zu ungeschmälertem Ausdruck. Zu den koloristischen Vorzügen gesellt sich die köstliche Wahrheit der Charakteristik, um das Bild zu einer überaus anziehenden Schöpfung zu machen. Es befindet sich in der Neuen Pinakothek zu München.

A. R.

* Adam und Eva, von Jan van Mabuse, radirt von F. Böttcher. Das in der bezeichneten Reproduktion vorliegende Bild, welches vor einigen Jahren aus Rußland nach Wien kam, wo es gegenwärtig in H. O. Miethke's Besitz sich befindet, stimmt nahezu überein mit einer dem Jan Gossart van Mabuse zugeschriebenen Darstellung desselben Gegenstandes im Berliner Museum (Nr. 661) und wir haben ihm daher denselben Meisternamen beigelegt, ohne für dessen Richtigkeit einstehen zu wollen. Das Miethke'sche Bild (auf Holz, hoch 1,70 m, breit 1,12 m) ist von seltener Reinheit und vorzüglicher Erhaltung. Alle Details, sowohl der beiden Hauptgestalten, als auch des zahlreichen Beiwerks, der Blumen im Vordergrunde, des in der Ferne sichtbaren gotischen Brunnens mit seinem Skulpturenschmuck sind mit der höchsten Sorgfalt und Delikatesse ausgeführt. Ein drittes Exemplar des Bildes befindet sich in Hamptoncourt.

Druck von Fr. Felsing München.

Ein Gartenhaus der Bischöfe von Breslau im achtzehnten Jahrhundert.

Von Eug. Kalesse.

Mit Abbildungen.

In der Ohlauer Vorstadt von Breslau liegt inmitten der Häuserreihe der verlängerten Klosterstraße ein großes Gartenareal mit alten hohen Bäumen und einem Schlößchen in einfacher moderner Renaissance, im Hintergrunde werden durch die Anlagen ausgedehnte Wirtschaftsgebäude sichtbar. Dies mit dem an die Straße stoßenden alten Park oder Garten hieß das „Weiße Vorwerk" und war seit dem Ende des 16. Jahrhunderts bis zum Ende des vorigen ein Besitztum der Bischöfe von Breslau. Zwei der letzten Besitzer des Vorwerks, welche die Mitra trugen, machten aus der Ackerwirtschaft einen Lustgarten nach damaligem Geschmack, legten Fruchthäuser an und erbauten das Gartenhaus, mit welchem wir uns heute beschäftigen wollen.

Über die Geschichte des Baues selbst ist wenig überliefert, nur einige Notizen über das Schicksal des Gartenhauses haben sich in den Akten des kgl. Staatsarchivs auffinden lassen.[1]

Im Jahre 1739 verpachtete der Kardinal Bischof Philipp Ludwig Graf von Sinzendorf (1732–1747) die Äcker und Wiesen. Die Wirtschaft selbst blieb in seinen Händen, und in der Zeit von ca. 1732 bis 1737 wandelte der Bischof den alten Wirtschaftshof in einen „Baumgarten" mit Fruchtgarten um und baute das „Lustgebäude". Der völlige Ausbau dieses Gartenhauses ist aber ein Werk seines Nachfolgers, des Bischofs Philipp Gotthard Graf Schaffgotsch geworden, welcher 1748 zur Regierung kam. Der Bischof

1) Die Geschichte des „Weißen Vorwerks" wird demnächst in der Zeitschrift für Geschichte und Altertum Schlesiens von dem jetzigen Besitzer des Gartenhauses, Herrn Kommerzienrat Dr. Websky, veröffentlicht werden. Ich nehme hier Gelegenheit, demselben für die Benutzung des mir bereitwilligst zur Verfügung gestellten Manuskriptes und seine freundlichen Unterstützungen meinen Dank abzustatten.

war zwar in Breslau wenig anwesend, leitete aber von Ottmachau aus den Ausbau des Gartenhauses, besonders aber die Ausschmückung des großen Prunksaales, welcher die Mitte des Gebäudes durch zwei Stockwerke hindurch einnimmt. Gegen das Ende des Jahres 1749 scheint alles von Bauarbeiten beendet gewesen zu sein, wenigstens waren die Marmorstuckarbeiten im Saale schon im November fertig. Bischof Philipp Graf Schaffgotsch regierte bis 1795, das neue Lusthaus mit den Parkanlagen wurde aber Jahre hindurch von der kgl. preuß. Kriegs- und Domänenkammer verwaltet und Reparaturen zeitweise von dieser, zeitweise aus dem bischöflichen Seckel bezahlt. Der Bischof mußte sich bekanntlich später nach Österreich zurückziehen. 1796 erwirkte der Nachfolger, Bischof Jos. Christian Fürst zu Hohenlohe-Waldenburg-Bartenstein (1795–1817), vom Könige die Erlaubnis, das „Weiße Vorwerk" zu verkaufen, worauf das Grundstück in private Hände überging.

Heute besitzt der kgl. Kommerzienrat Dr. Websky das ehemalige Lusthaus der Breslauer Bischöfe. Seinen außerordentlichen Bemühungen ist es gelungen, den obenerwähnten Prunksaal zum größten Teil in seiner Ursprünglichkeit zu erhalten und das übrige, durch starkes Grundwasser schadhaft gewordene in demselben genau nach dem Muster des alten ergänzen zu lassen.[1])

Somit ist Breslau, ja auch Schlesien, ein wichtiges kunsthistorisches Denkmal des jetzt wieder gewürdigten Rococostils erhalten geblieben.

Der einzige künstlerisch ausgeschmückte Raum des Gartenhauses ist der große Saal in der Mitte desselben, welcher ein Viereck von 9,23 m. Länge und 10,85 m. Breite bildet. Die Höhe dürfte mit der Länge korrespondiren. Alles was sich dem Auge in diesem Raum von Wandflächen, Gliederungen und Dekorationen darbietet, ist in stucco lustro in zarten Farbentönen ausgeführt. Da die Langseiten durch Fenster und besondere Oberlichter durchbrochen sind, so war der Hauptschwerpunkt der Dekoration auf die Wände in der Breite resp. Tiefe des Saales zu legen. Und diese Teile sind auch meisterlich ausgeführt. In der Komposition jeder Überladung fern, legen sie in dieser Einfachheit eine gewisse Eleganz des Rococo, der „neuen und graziösen Inventionen" an den Tag. Diese beiden Wände sind in ihrer Grundfläche in fünf Teile geteilt. Der mittelste derselben, von zwei Pilastern flankirt, welche mit einer Art Kompositakapitäl und hohem Gebälkstück versehen sind, tritt aus der Fluchtlinie ein wenig vor. Zwischen den Postamenten der Pilaster sind die Kamine eingelegt, über denselben erheben sich kostbare Spiegel mit geschnitztem und vergoldetem Rahmenwerk im besten Geschmacke jener Zeit. Den Übergang zur Decke vermittelt endlich eine trefflich modellirte schwebende Engelgruppe von weißem Stuck mit geschweiftem Schilde, welches die goldenen verschlungenen Namensinitialen des Bischofs Philipp Schaffgotsch zeigt. (Fig. 2.) Das Rahmenwerk der Spiegel mußte in den unteren Teilen ergänzt werden, ebenso die üppigen Fruchtguirlanden, welche unter der Bekrönung angebracht sind. Das alte Glas war zertrümmert und mußte neu ersetzt werden. Es war nicht so kostspielig wie die ursprünglichen Glasscheiben, welche, wie dem Bischof Schaffgotsch in einem Berichte während des Baues mitgeteilt wurde, in kleinen Scheiben 420 fl., in größeren aber, falls erstere nicht genügten, sich auf 620 fl. stellen würden, da solche erst von Augsburg kommen müßten.[2])

[1]) Der Umbau und die Restaurationsarbeiten wurden von den Architekten Brost und Grosser ausgeführt.

[2]) Dr. Websky in dem oben citirten Manuskript.

Zu beiden Seiten der Spiegelpfeiler unterbrechen die Wandfläche Nischen und rundbogige Thüren mit aufgesetzten gespaltenen Architraven, auf denen lachende Engelpaare von weißem Stuck, die vergoldeten Embleme der vier Jahreszeiten auf ovalen Schilden

Fig. 2. [illegible]

haltend, hocken. (Fig. 3.) Das Thürgiebelfeld und die Nischenwölbung zieren in flachem Stuck ausgeführte „contours à l'S.“

Zwischen jedem Thürnischenpaar ist ein Karyatidenpilaster angeordnet, welcher nach oben in die Dekoration des Schildbogens, nach unten in dem beliebten Motiv des spitz zulaufenden Postaments der antiken Hermen ausläuft. Gerade diese Partie zeichnet sich

durch eine besondere Leichtigkeit, durch eine gewisse Anmut aus. Betrachten wir beispielsweise die Gruppe mit den Emblemen des Herbstes! Den Pilaster umschlingen, wie den Thyrsus des Weingottes, in zierlichem Gerank traubenschwere Weinreben. An Stelle des Pilasterkapitäls lacht ein Bacchantinkopf und an diesen lehnen sich symmetrisch die schwungvollen Stuckornamente an, in deren Mitte eine mit Trauben gefüllte Vase prangt. Ebenso sind die übrigen drei Schildwände behandelt, nur daß durch die verschiedenartigen Spenden der Jahreszeiten in der Pilasterbüste und in den Pilasterdekorationen eine Abwechselung hervorgerufen wird. Die „Frühlingswand" kennzeichnen Rosen und Blumenblüten, den

Fig. 3. Bekrönung aus dem großen Saal.

Sommer schwere Ähren, den Winter das immergrünende Epheublatt. Die allegorische Büste des Winters, mit wildem Bart und in Tücher eingehüllt, ist am besten behandelt.

All dieses vegetabilische Gerank untermischt mit zierlichen Festons und S-Stuckornamenten in ihren symmetrielosen Kompositionen ziert nochmals den Plafond und die Gewölbetappenfelder. Die Ornamentation der Decke entspricht genau den mit den Jahreszeiten dekorirten Wandflächen. Unsere Abbildung zeigt die Decke vor ihrer Restauration; der Deckengrund ist in Hinsicht auf die Harmonie mit den unbestimmten, blassen Farben des stucco lustro in zartem Rosa gehalten, alle ornamentalen Stuckreliefs weiß, nur die Sonne in der Mitte des Plafonds strahlt in goldigem Glanze aus ihrem rosa Himmel auf den Beschauer herab. Nur weniges war hier defekt geworden, und so ist die Decke einer der am besten erhaltenen Teile des Saales.

Das Äußere des bischöflichen Lusthauses entsprach durchaus nicht der Pracht im Innern. Die Fassaden waren schmucklos und die wenig erhabenen Mauerbänder mit

ihrer Geradlinigkeit, ja selbst das von zwei Giebelvorlagen unterbrochene Mansardendach half nicht einmal über die Nüchternheit und Langweiligkeit hinweg. Schließlich lehnten sich zu beiden Seiten des Gebäudes noch Anbauten in Fachwerk an, welche im J. 1803 errichtet waren, und heute verschwunden sind. Die „oeils-de-boeuf“, welche dem Saale Oberlicht zuließen, haben gegenwärtig die Architekten geschickt hinter einer weitvorspringenden Vorlage mit Galerien versteckt und alles übrige in die uns mehr sympathischen Renaissanceformen gekleidet.

Die internationale Kunstausstellung in München.

Mit Illustrationen.

V.

Italien. Spanien. Die Kollektion Heffner.

Während die italienische Malerei auf der Wiener Ausstellung von 1882 nach der Zahl wie nach der Qualität so schwach vertreten war, daß man angesichts dieses unzulänglichen Materials von „tiefstem Verfall“ sprechen zu dürfen glaubte, hatten sich die Italiener in München zu einer höchst achtbaren Gesamtleistung aufgerafft, wie es schien, sogar ohne sonderliche Anstrengungen. Auch wenn wir annehmen, daß in Italien nicht viele Kunstwerke von den Italienern selbst gekauft werden und daß infolgedessen ein großer Teil der dort von eingeborenen Künstlern gemalten Bilder ins Ausland gehen muß, so setzt uns die im Verhältnis zur Ausdehnung ihres Landes ungeheure Produktionsfähigkeit der Italiener immer noch in Erstaunen. Trotzdem sich die Italiener von heute unendlich weit von ihren Großmeistern des 15. und 16. Jahrhunderts entfernt haben, sind sie nach wie vor ein spezifisches Kunstvolk geblieben, wenn sie ihre angeborene Begabung auch zunächst an nichtigen Kleinigkeiten verzetteln und kläglich Schiffbruch leiden, sobald sie sich an große Aufgaben wagen. Es ist doch nicht richtig, wenn man glaubt, daß ein großer nationaler Aufschwung auch eine Konzentration der künstlerischen Kräfte der Nation im Gefolge haben müsse, welche in bezug auf die Erhabenheit und Sittlichkeit der Ziele mit der politischen Erstarkung wetteifert. Wir wollen dabei gar nicht einmal auf die zerfahrenen Verhältnisse der italienischen Republiken des 15. und 16. Jahrhunderts oder gar auf die staatlichen Gemeinwesen des alten Griechenlands hinweisen, weil man diesen Beispielen für die gegenwärtigen Verhältnisse am Ende mit Recht jede Beweiskraft absprechen könnte. Ein Beispiel aus der Gegenwart liegt uns näher. Italien und Deutschland, insonderheit Preußen, haben fast zu gleicher Zeit und in analogen Wandlungen dieselbe politische Entwickelung von einer niederen zu einer höheren Stufe durchgemacht. Beide Länder haben auf einer gewissen Etappe dieses Aufwärtsstrebens ihre Waffen gegen Österreich gekehrt; aber das durch Staatskunst und Kriegsglück geschlagene Land hat nach diesen Niederlagen seine künstlerischen Fähigkeiten in einem Grade entfaltet, daß man auf Österreich in seinem Verhältnis zu Italien und Deutschland anwenden darf, was einst Horaz in betreff Griechenlands für Rom sang:

> Graecia capta ferum victorem cepit et artes
> Intulit agresti Latio . . . . .

Und gerade jetzt, wo die politischen Verhältnisse Österreichs so freudlos und unerquicklich wie nur möglich sind, gelangt in Wien, gegen welches die unmäßigen Agitationen antideutscher Völkerschaften am meisten gerichtet sind, eine glänzende Periode monumentaler

Architektur zum Abschluß, wie sie unser sich dem Ende zuneigendes Jahrhundert nicht wieder erleben kann und — bei aller schuldigen Hochachtung vor Schinkel — auch noch nicht erlebt hat. Und in den Werken der Architektur hat man zu allen Zeiten den höchsten und energievollsten Ausdruck der künstlerischen Kräfte eines Volkes erblickt. In bezug auf die Privatarchitektur kann sich Deutschland gegenwärtig bereits mit Österreich messen, nachdem es von dem letzteren gelernt hat. Was aber die monumentale Baukunst betrifft, so hat man bisher noch in keiner Hauptstadt des deutschen Reiches irgend etwas zuwege gebracht, was mit den Denkmälern der Wiener Ringstraße, besonders mit den Hofmuseen, der Gruppe am Rathausplatze und dem Hofburgtheater einen Vergleich aushält. Von dem wenig baulustigen Italien vollends gar nicht zu reden, wo freilich auch nur ein geringes Bedürfnis vorliegt, neue Wohnstätten oder Verwaltungsgebäude zu schaffen, während so viele alte Paläste leer stehen. Die Malerei großen Stils liegt freilich in Österreich so arg darnieder, wie überall in Europa, Spanien etwa ausgenommen, vorausgesetzt, daß die vielversprechenden Anfänge der spanischen Historienmalerei aus dem Volksbewußtsein und Volksbedürfnis entsprossen und nicht das Produkt akademischer Experimente sind. Wir müssen uns damit trösten, daß die Zeit für eine neue Entwickelungsperiode der Historienmalerei noch nicht gekommen oder daß die Zeit derselben überhaupt unwiederbringlich vorüber ist. Wer kann es wissen? Mag uns nach fünfzig Jahren einer korrigiren, welcher um eine weitere Summe von Erfahrungen reicher ist.

Die Italiener sind aber trotz ihrer unbestreitbaren Inferiorität auf allen ernsten Gebieten der Kunst ein Kunstvolk von ganz eminenter, angeborener Begabung. Diesen Vorzug teilen sie nur noch mit den Spaniern, welche ihnen technisch gar nicht, sondern nur durch die größere Kühnheit in der Bewältigung hoher Aufgaben überlegen sind. Selbst Frankreich kann sich nicht mehr eines so hohen Niveau's der technischen Ausbildung rühmen. Nur der regelmäßige Besucher der „Salons“ vermag zu ermessen, welche bedeutlichen Rückschritte in Frankreich während des seit der Wiener Weltausstellung von 1873 verflossenen Jahrzehnts gerade in der Zeichen- und Maltechnik gemacht worden sind. Es darf freilich nicht übersehen werden, daß Italien und Spanien bei Frankreich in die Schule gegangen sind, wobei Fortuny den Vermittler spielte, indem er die Lehrsätze von Gérôme und Meissonier nach seiner Manier verarbeitete. Er brachte aber auch einen so reichen Fond von unbefangener Naturbeobachtung, die doch ein Erbteil der Rasse sein muß, mit, daß er am Ende zu einer gewissen Eigentümlichkeit hindurchdrang. Spanier und Italiener haben gleichmäßig von ihm gelernt, da er sich lange in Rom aufgehalten hat, wo die spanischen Kunstbestrebungen schon seit geraumer Zeit einen Mittelpunkt in einer vom Staat unterhaltenen Akademie besitzen. Heute stellt sich das Verhältnis so, daß eine große Zahl spanischer Künstler in Rom, Venedig und Paris thätig sind, während im Lande selbst streng genommen keine Stadt als eigentliche Kunststadt zu bezeichnen ist. Selbst auf den balearischen Inseln sind einige tüchtige Maler ansässig. In Italien sind dagegen Mailand, Venedig, Florenz, Rom und Neapel die bevorzugten Kunststädte auch für die Malerei, neben welchen Turin, Bologna und Verona nur eine sehr bescheidene Rolle spielen. Der deutsche, von München und Wien bedingte Einfluß, welchen man noch im Anfang der siebziger Jahre konstatiren konnte, hat fast ganz nachgelassen. Wenn man den Charakter der gegenwärtigen italienischen Malerei mit einem Schlagworte bezeichnen will, so müßte man von einem frischen, gesunden, allerdings nur die Oberfläche streifenden Realismus reden, welcher zwischen sich und der Natur kein Medium, sei es in Gestalt eines wohl überdachten und auf sicherer Tradition gegründeten koloristischen Systems, sei es in der Form eines nach klassischen Mustern gebildeten Geschmackes, duldet. Bestimmte Schulunterschiede lassen sich in der italienischen Malerei nicht streng nachweisen. Man könnte wohl von einer venezianischen und neapolitanischen Schule sprechen, wobei man der ersteren eine gewisse idealistische Tendenz, der letzteren das ausschließliche Streben nach der naturgetreuen Wiedergabe des bunten, geräuschvollen Straßenlebens als charakteristisches Merkmal anheften müßte. Aber der Begriff des Idealismus ist nicht zu tief zu fassen. Die Venezianer opfern demselben nur, indem sie nach der Darstellung gewisser Seelenstimmungen und tieferer Empfindungen streben, während die Neapolitaner allem, was die Nerven angreifen könnte, vorsichtig aus dem Wege gehen. Das

Höchste, was ein moderner Italiener nach dieser Richtung fertig bringen kann, verdankte die Münchener Ausstellung dem Venezianer Luigi Nono. Man möchte im Angesichte seines vortrefflichen Bildes „Der Sünder Zuflucht“ (s. die Abbildung) die Annahme nicht von der Hand weisen, daß bei dieser tiefen, gemütvollen Auffassung und der schlichten Charakteristik des bis zum Tode betrübten Mädchens, welches zur Herbsteszeit auf dem regenfeuchten Kai niederkauert und die schmerzensreiche Mutter zur Vertrauten seines Herzeleides macht, doch noch deutsche Vorbilder von Einfluß gewesen sind. Auch die malerische Darstellung ist minder kokett und spielend als bei den meisten übrigen Schilderungen aus dem italienischen Volksleben, sondern ernst und gehaltvoll wie die Stimmung, welche das ganze Gemälde durchdringt, von dem gelben Lichtstreifen am Horizonte bis zu den dürren Blättern, mit welchen der Wind spielt, und der unter der Last seines Leides völlig zusammengesunkenen Gestalt des Mädchens. Obwohl der Künstler uns nicht eine Linie von dem Antlitze desselben gezeigt, hat er uns doch in dem zarten Körper die Macht des niederbeugenden Schmerzes mit erschütternder Gewalt veranschaulicht. Und diese Wirkung hat er mit den einfachsten Mitteln, ohne jede melodra-

Refugium peccatorum. Nach dem Gemälde von Luigi Nono.

matische Zuthat, erzielt. Mit Recht erkannte man in diesem Bilde eine der Spitzen der gesamten Ausstellung und zeichnete es durch eine erste Medaille aus. Auch der landschaftliche Teil des Gemäldes fesselt durch eine bei den Italienern ganz ungewöhnliche Kraft der Stimmung. Es ist schon oft auf die untergeordnete Stellung hingewiesen worden, welche die Landschaftsmalerei unter den beiden Kunstvölkern des europäischen Südens einnimmt, und man hat nach verschiedenen Gründen für diese augenfällige Thatsache gesucht. Am nächsten wird man wohl der Wahrheit kommen, wenn man die Gleichgültigkeit gegen die Schönheiten der Landschaft einerseits aus dem geringen Wechsel erklärt, welchem die Jahreszeiten im Süden unterworfen sind, andrerseits aus dem fast beständigen Aufenthalt im Freien, welcher allmählich auch gegen die großartigsten Schönheiten der Natur abstumpft. Es ist eine alte kunstgeschichtliche Erkenntnis, daß das zur Naturnachahmung führende Naturgefühl zuerst unter den nordischen Völkern zum Durchbruch gekommen ist. In Flandern ist die Landschaftsmalerei erfunden und von da nach Italien importirt worden, wo sie zwar einige Vertreter ersten Ranges, namentlich innerhalb der venezianischen Schule, gefunden, aber niemals allzufeste Wurzeln gefaßt hat. Die künstlerische Befähigung für diesen Zweig der Malerei ist aber den Italienern im allgemeinen nicht abzusprechen. Wir finden die Beweise dafür sowohl auf Nono's

Bild und auf den Hintergründen einer ganzen Reihe anderer Gemälde als auch auf einigen reinen Landschaften, unter denen die zwar etwas dekorativ behandelte aber doch naturfrische und empfindungsvolle „Waldesruhe“ von G. Boggiani in Rom, durch eine zweite Medaille ausgezeichnet, hervorzuheben ist. Wenn die Italiener sich die Mühe geben wollten, ihre Gebirge zu durchwandern, würden sie genug großartige Motive finden, ohne daß sie nötig hätten, ihren Naturalismus aufzugeben und bei den deutschen Stilisten in die Schule zu gehen.

Ein Tête-à-tête. Nach dem Gemälde von [illegible]

Der blaue Himmel wird übrigens den Italienern wie den Spaniern für die koloristische Haltung ihrer Genrebilder recht unbequem und sie suchen daher dieses rohe Blau, welches eine harmonische Zusammenstimmung der Lokalfarben sehr erschwert, nach Möglichkeit abzustumpfen, selbst auf die Gefahr hin, mit der Natur in Widerspruch zu geraten. Das gewöhnlichste Mittel ist, den Himmel mit weißen Wölkchen zu marmoriren, wodurch freilich die Unruhe eher vermehrt als vermindert, aber doch wenigstens die Härte des Blau etwas gemildert wird.

Luigi Nono hatte außer seinem „Refugium peccatorum“ noch zwei Genrebilder von kleinem Umfange ausgestellt, den „Tod des Hühnchens“ und „Die stellvertretende Mutter“, welche technisch ganz anders behandelt waren, als das große Bild. Weniger breit und energisch hin-

geschrieben, waren die kleinen Figuren vielmehr mit spitzem Pinsel fein behandelt und scharf und spitzig charakterisirt, während der Hintergrund völlig skizzenhaft gehalten war, um eine kräftig malerische, sich nicht in Details verlierende Folie abzugeben. Auch bei einigen spanischen Künstlern, z. B. bei Casado und de Pradilla fiel eine gleiche Vielseitigkeit der Technik vorteilhaft auf.

[illegible] eines Kardinals. Nach dem [illegible] von [illegible]

Nächst Luigi Nono ist Raffaele Faccioli in Rom mit seiner „traurigen Reise“ — einer Witwe im Eisenbahncoupé, auf deren Schoß ein blonder Knabe schläft, — G. Piancastelli in Rom mit dem „Abzug der auswandernden römischen Bauern“, wohl einer Episode aus den Zeiten der päpstlichen Regierung unseres Jahrhunderts, und Scipione Vannutelli mit den „Novizen in einer römischen Kirche“ zu nennen. Während der erstere das tragische Motiv einfach und schlicht aus der Situation heraus entwickelt hatte, war von den beiden anderen der Versuch gemacht worden, tiefere soziale Probleme zu streifen, freilich mit nicht genügendem Ernst. Bei dem „Abzug der Auswanderer“ wurde mehr das Auge durch die

bunten Trachten und das lebhafte Gewühl der Landleute beschäftigt als das Herz durch den Kummer der armen Auswanderer zum Mitgefühl gestimmt. Auch die ganz in Brautstaat gekleideten Novizen interessirten mehr durch ihre hübsche, niedliche Persönlichkeit als durch das ihnen zugedachte Schicksal, welches nur die beiden vordersten zu ernstem Nachdenken zu reizen schien. Auf allen übrigen Gemälden der italienischen Abteilung herrschte eitel Sonnenschein und Lebensfreude. Wenn man einige wenige Bilder abrechnete, welche uns das Volk bei der Arbeit zeigten, wie Boggiani's „Kastanienernte“, Gaetano Capone's „Einpacken von Limonen auf Maiori“, Cannicci's „Kornaussaat in Toskana“ und Lojacono's „Rückkehr“, wo ein heimkehrender Soldat von Feldarbeitern auf dem Acker begrüßt wird, so fanden wir aus dem modernen Leben nur heitere, zum Teil burleske Motive behandelt. Einige dieser Gemälde, wie „Der neapolitanische Tanzzug“ und „Der geschwätzige Mönch“ von Giacomo de Chirico und „Zwischen zwei Streitenden der Dritte“ von Luigi Monteverde in Lugano waren schon in Wien zu sehen gewesen. Das Genrebild des Neapolitaners war auch in München das Non plus ultra eines um jede Spur von Harmonie unbekümmerten Farbengetümmels. Die durcheinander schreienden Farben kann man als die passendsten Dolmetscher des lärmenden neapolitanischen Straßenlebens bezeichnen. Ein würdiges Seitenstück dazu war die venezianische Straßenscene von Giacomo Favretto und „Der arme Soldat“ von Pio Joris in Rom, auf welchem Bilde müßiges Volk an einem Thorbogen zusammengelaufen ist, um einem Bänkelsänger zuzuhören, welcher eine gemalte Mordgeschichte erklärt. Aurelio Tiratelli's „Zahnausreißer auf der Messe“ gehörte nach Form und Inhalt derselben Gruppe an, während eine venezianische Lagunenpartie von Guiglielmo Ciardi in Treviso, welche eine zweite Medaille erhielt, wegen ihrer prächtigen Lichteffekte und ihrer poetisch-romantischen Stimmung den besten venezianischen Ansichten deutscher Maler an die Seite zu stellen war.

Eine zweite Gruppe der italienischen Gemälde bildeten die zahlreichen Kostümstücke aus dem siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert, auf welchen der Einfluß Fortuny's am deutlichsten nachweisbar war. Es waren auch nur nichtige Tändeleien, aber von so meisterlicher Technik und so frappirender Naturwahrheit, daß man sich an diesen niedlichen Schöpfungen nicht satt sehen konnte. Neben den Ölgemälden spielten hier die zum Teil in ungewöhnlich großem Maßstabe und mit unübertrefflicher Virtuosität ausgeführten Aquarelle eine sehr bedeutende Rolle. Von letzteren führen wir unseren Lesern zwei Proben, das „Tete-a-téte eines Liebespaares“ mit Figuren in der Tracht aus dem Ende des 18. Jahrhunderts von C. Tomba in Rom und den „Kourier eines Kardinals“ aus dem 17. Jahrhundert von Carlo Randanini in Rom vor, welche nicht bloß für das ganze Kostümgenre, sondern auch für die jeder koloristischen Wirkung gehorchende Ausbildung der Aquarelltechnik charakteristisch sind. Während bisher die Engländer als die Meister in derselben galten, wird man ihnen fortan die Italiener als mindestens ebenbürtig an die Seite stellen müssen. Hinsichtlich des Umfanges der Blätter, der gelegentlich bis zur Naturgröße der Figuren gesteigert wird, übertreffen die Italiener sogar noch ihre britischen Rivalen um ein beträchtliches, ein Beweis, wie unablässig sie bemüht sind, ihre technischen Prozeduren zu vervollkommnen und zu erweitern. In der technischen Seite liegt denn auch der Hauptvorzug dieser Kostümbilder. Einen geistigen Inhalt, tiefe Ideen und starke Empfindungen wird man vergebens suchen. In ihrer Art repräsentiren diese Bilder aber doch ein Höchstes, weil die Figuren voll und ganz bei der Sache sind und in der Thätigkeit, welche ihnen die Laune des Künstlers angewiesen hat, vollständig aufgehen. Man betrachte nur Randanini's Barbier in der Tracht des Direktoriums, welcher an dem Rücken eines halb entkleideten Landmannes eine chirurgische Operation vornimmt! Wie vortrefflich ist der Eifer und die angespannte Aufmerksamkeit in dem Angesichte des Heilkünstlers ausgedrückt und mit welcher Beredsamkeit spricht die peinliche Empfindung aus dem verzerrten Gesichte, dem gekrümmten Rücken, den zusammengedrückten Bauchmuskeln und dem zurückgezogenen linken Beine des Kranken. Neben dieser schlichten Darstellung machen selbst ähnliche Bilder von Brouwer und A. van Ostade den Eindruck des Grimassenhaften und Grotesken. Man sieht auch daraus, daß das neunzehnte Jahrhundert in gewissen Dingen selbst über die berufensten Meister der Genrekunst hinausgewachsen ist. „Der öffentliche Schreiber“ von de

Tommasi (Rom), „Der Matador" von Ethofer (Rom), einem Deutschösterreicher, der aber vollständig der technischen Künste der Italiener Herr geworden ist, „Der [illegible]" von Signorini in Rom sind aus der Abteilung der Aquarelle, ein „Antiquar des 18. Jahrhunderts" von Pio Joris, „Das Trio im Garten" von Scipione Vannutelli, „Der Bewunderer" von W. J. Martens in Rom, „Der Lautenspieler" von Tito Conti aus der Gruppe der Ölgemälde hervorzuheben. Wenn man sich an der Schärfe der Charakteristik und der eleganten Leichtigkeit des Malwerks ergötzt, welche alle diese Bilder in hohem Grade auszeichnen, kann man sich kaum erklären, weshalb diese Künstler wie von Gott verlassen sind, sobald sie sich an einen idealen oder geschichtlichen Stoff oder auch nur an eine historische Anekdote wagen. So ist, um nur ein Beispiel anzuführen, der „Abschied Leo's X. von der Leiche Raffaels" von Pietro Michis eine Arbeit von unbeschreiblicher Langweiligkeit und Unbeholfenheit. Noch mehr geraten sie in die Brüche, wenn sie den Versuch machen, lebensgroße Figuren nackt darzustellen, wofür Giorgio del Grillo's „Nymphe" ein abschreckendes Exempel lieferte. Aber am Ende lassen sich diese Mängel aus der künstlerischen Erziehung der Italiener herleiten, während man für das völlige Darniederliegen der Porträtmalerei schwerlich einen anderen Grund als die Armut des Landes und die Indolenz des Adels finden wird. Der Begriff der Ruhmsucht, welchen Burckhardt als einen der Hauptmotoren für die Kunstblüte des Cinquecento nachgewiesen hat, scheint dem modernen Italiener völlig abhanden gekommen zu sein.

Was von der italienischen Malerei im allgemeinen gesagt worden ist, gilt auch von der spanischen, nur daß die künstlerischen Fähigkeiten noch stärker potenzirt und frischer sind und daß sich Licht und Schatten schroffer gegenüberstehen. Wenn uns die spanische Abteilung der Münchener Ausstellung wirklich ein vollständiges oder doch wenigstens charakteristisches Bild der spanischen Malerei entworfen hat — und man hat guten Grund zu dieser Annahme, — so steht auch in Spanien die Porträtmalerei nicht in Blüte. Ein weibliches Bildnis von Leon y Escosura, der sich in Paris unter Gérôme gebildet hat, war so ziemlich der einzige Beweis für die Existenz dieses Zweiges der Malerei. Wie die Italiener, haben auch die modernen Spanier jeden Zusammenhang mit ihren Klassikern des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts unterbrochen. Murillo und Velazquez haben für ihre Epigonen nicht gelebt. Erst mit Francisco Goya hebt wieder eine neue Periode der spanischen Malerei an. Mehrere Jahrzehnte lang führte die von Goya begründete Richtung freilich nur ein bescheidenes Dasein. Die Akademiker, welche sich an David begeistert hatten, übten ein eisernes Regiment. Aber der ungezogene Junge, der sich Realismus nennt, wußte allen Fesseln Hohn zu sprechen. Er duckte sich und wartete, bis seine Zeit gekommen war, und sie kam mit den politischen Umwälzungen. Aus den Kämpfen der Revolution erhob sich der starke Baum der spanischen Malerei und er wuchs und wuchs trotz aller Bürgerkriege, und er hat sich heute zu stattlicher Höhe entwickelt, obwohl die spanische Monarchie augenblicklich, oder eigentlich wie immer, von Parteikämpfen durchgeschüttelt wird. Also wieder ein Beweis, daß politische Erstarkung einer Nation und bürgerliche Ruhe nicht die Bürgschaften einer gedeihlichen Kunstentwicklung sind. Wir finden die neueste Geschichte der spanischen Kunst in einer von F. M. Tubino verfaßten Broschüre „Die Wiedergeburt der spanischen Kunst" dargestellt, welche schon 1882 in Wien ausgegeben worden war und ein Jahr darauf in München neu aufgelegt wurde. Tubino weist darin auf die realistischen Tendenzen der spanischen Malerei hin: „Sie neigt zu einem gewissen Naturalismus, welcher nicht derjenige Courbets, sondern derjenige Velazquez' oder Murillo's ist. Unser Realismus wird sich nie zu „Nana" oder „Assommoir" erniedrigen. Und doch neigen wir uns, wie gesagt, zum Realismus hin, aber stets innerhalb der Sittlichkeit, des künstlerisch Schicklichen und der idealen Schönheit. Wir verteidigen diese Art von Realismus, nicht einen Realismus, der uns Übelkeiten erzeugen oder unsere Töchter erröten machen kann. . . . Welcher ehrbare Vater könnte aber seinen Kindern die widerliche Bedeutung der „Demoiselles de la Seine" erklären! Welcher vernünftige Ehemann wird in seiner Familie die bezeichnendsten Episoden von „Nana" oder „Assommoir" vorlesen!

Der Inhalt dieser Sätze ist keine leere Redensart. Trotz des entschieden realistischen Zuges und eines gewissen Strebens nach oberflächlichen Reizungen des Auges erfreut die

spanische Malerei durch eine streng moralische Haltung, welche jedoch weit entfernt von Prüderie und Pedanterie ist. Wenn man die spanische Abteilung in München nicht als Beweismittel gelten lassen will, weil man annehmen könnte, daß sie zur Illustration der Tubinoschen Broschüre zusammengestellt worden wäre, so hat es auch an anderen Gelegenheiten nicht gefehlt, welche unsere Bekanntschaft mit Werken spanischer Maler vermittelten, z. B. in Berlin, wo eine Sammlung spanischer Gemälde, wie sie der Zufall zusammengewürfelt, im vorigen Jahre zum Verkauf gebracht wurde. Auch hier ließ sich konstatiren, daß die Spanier jeder Spekulation auf die Lüsternheit der Sinne aus dem Wege gehen. Die Darstellung des Nackten ist ihnen daher ebensowenig geläufig wie den Italienern, und auch ihre Leistungen auf dem Gebiete der idealen Malerei sind nur gering. Eine Anzahl allegorischer Darstellungen von R. de Villodas, wie es schien, Entwürfe für Glasmosaiken, „Handel und Industrie,“ „Krieg“

Der glückliche Zufall. Nach dem Gemälde von V. Palmaroli.

und „Religion“, bewegte sich in der Erfindung wie in der Ausführung nur auf einem mäßigen Niveau. Die Landschaftsmalerei scheint dagegen in Spanien viel fleißiger und liebevoller kultivirt zu werden als in Italien. Der „Hafen von Alicante“ von R. Monleon ist eine ausgezeichnete Marine von klarer Färbung und leuchtendem Schmelz, „Der Teich des Landhauses“ von C. Ferriz voll ernster, poetischer Stimmung und die venezianische Ansicht von Munoz Degrain voll bezaubernder Lichtfülle. Vor kurzem trat eine Sammlung von Feder- und Tuschzeichnungen, ein Geschenk spanischer Maler an die Kronprinzessin des deutschen Reiches, ergänzend hinzu, um uns noch einen tieferen Einblick in die Leistungsfähigkeit und die Empfindungstiefe der spanischen Landschafter zu gestatten.

Einige Hauptbilder der spanischen Abteilung waren schon 1882 in Wien gewesen und haben in den Berichten über die dortige Ausstellung eine eingehende Würdigung erfahren. Vera's heroische „Verteidigung von Numantia“ haben unsere Leser damals durch eine Radirung, Melida's hübsches Genrebild „Das gestörte Frühstück“ durch eine Zinkotypie kennen gelernt. Neben Vera's Gemälde paradirte auch in München Casado's blutige „Glocke von Huesca“, während desselben Künstlers „Beschenkung des Stierkämpfers nach dem Gefechte“, welche wir

pinx.

in einer Radirung reproduziren, ein Zeugnis für die Beweglichkeit seiner Technik ablegte. Fesselte auf dem großen Gemälde trotz des abstoßenden, brutalen Gegenstandes die breite, gediegene, glänzende Mache, welche ganz den Bedingungen des großen historischen Stiles entsprach, so harmonirte auf dem zierlichen Genrebilde die glatte, saubere Technik, die minutiöse Behandlung der Stoffe wiederum auf das innigste mit dem Süjet. Wie die italienischen Genrebilder, zerfallen auch die spanischen in zwei Gruppen: in solche, deren Motive aus dem modernen Volksleben geschöpft sind, und in solche, deren Figuren in historischen Trachten erscheinen. Für die Spanier ist das vorige Jahrhundert, namentlich aber die Zeit der Regierung Karl's IV. (1788—1808) besonders ergiebig. Es sind die koketten Trachten der Revolutionsepoche, des Direktoriums und des Premier empire, die für Spanien ebensogut maßgebend waren wie der französische Geschmack für die Ausstattung und Dekoration der Gemächer. Ein Gemälde von V. Palmaroli, welches im Kataloge unter dem fragwürdigen Titel „Der glückliche Zufall" verzeichnet stand und vermutlich die unzeitige Enthüllung eines süßen Geheimnisses durch eine Wahrsagerin darstellen soll (s. die Abbild.), war ebenso bezeichnend für diese Gattung von Kostümbildern wie Casado's „Belohnung des Stierkämpfers". Auf den ersten Blick erkennt man, daß diese eleganten, mit höchster Feinheit und Sauberkeit gemalten Bilder Abkömmlinge von Fortuny's „Wahl des Modells" und „Spanische Hochzeit" sind. Ein raffinirtes Spiel mit schillernden Farbenflächen, ein geschickt zusammengesetztes Mosaik von bunten Steinen, ein Augenschmaus, aber keine Veranlassung zu tieferem Nachdenken. Das „Picknick im Freien" von Segui, der „Karneval in Sevilla" von Ussel, „Die Apotheke" von [illegible], „Der Besuch beim Antiquar" von Clement Pujol, „Die Sängerin" von Matias Moreno, „Der Page" von Villegas sind Perlen subtiler Durchführung und nobler, graziöser Auffassung, hinter welchen die glatten, leblosen Malereien des Gérôme-Schülers Leon y Escosura, die „Abdankung eines Königs" und der „Hof eines Kardinals", weit zurück bleiben. Escosura gehört noch einer älteren Generation an, welche von den jüngeren Tausendkünstlern der Farbe überflügelt worden ist. Eine Sonderstellung nimmt unter diesen Kostümmalern Jimenez y Aranda ein, dessen „Predigt im Hofe der Kathedrale in Sevilla" mit Figuren in Trachten aus dem Ende vorigen oder dem Anfang dieses Jahrhunderts (s. die Abbildung) hinsichtlich der Kraft und Mannigfaltigkeit der Charakteristik an Menzel erinnert. Dem Schöpfer dieses Bildes war es doch gelungen, durch die farbige Hülle pittoresker Erscheinungen in den Kern zu dringen und aus der Tiefe des Gemütes die Empfindungen hervorzuholen, welche die Predigt des lebhaften Franziskaners unter seinen Zuhörern wachgerufen hat. Er

verfährt dabei keineswegs skizzenhaft und begnügt sich durchaus nicht mit dem allgemeinen Eindruck, sondern jede Figur ist mit äußerster Gewissenhaftigkeit gezeichnet und mit peinlicher Sorgfalt koloristisch durchgeführt. Zu einer malerischen Harmonie ist freilich auch dieses Bild nicht verschmolzen. Italiener wie Spanier ignoriren die Luft, deren Darstellung doch ein wesentlicher Faktor jeder koloristischen Einheit ist. Aber bei der Lebendigkeit und Wahrheit der zahlreichen Figuren, welche der Predigt des Mönchs lauschen, stört die Härte und Buntheit der Färbung nicht; sie trägt vielmehr dazu bei, den Eindruck höchster Lebendigkeit zu verstärken. Dem deutschen Beobachter fällt auch bei den spanischen Bildern die große Freiheit und Natürlichkeit der Bewegungen und Stellungen auf. Bei uns in Deutschland befinden sich die Künstler, welche zu einer ähnlichen Unbefangenheit der Naturanschauung gelangt sind, in der Minderzahl, während den Südländern der nachbildende Sinn für alles Äußere angeboren ist. Die bedeutende technische Überlegenheit der spanischen und italienischen Maler darf uns natürlich gegen ihre Mängel und die Vorzüge unserer deutschen Künstler nicht blind machen. Wohl findet das Auge ein frohes Behagen an den heiteren Schöpfungen jener: aber niemals sprudelt aus dem allgemeinen Frohsinn der Quell des Humors hervor, und ebensowenig scheinen die Südländer einen Sinn für die Poesie des Kinderlebens zu haben.

Unter den Genrebildern aus dem modernen Leben fesselten durch die Delikatesse des malerischen Vortrags zwei Intérieurs von Masriera, eine Kunstsammlung und ein Atelier, „Stierfechter und Arbeiter in einem Wirtshause“ von Lizcano und die „Kunstreitergesellschaft“ von Domingo. Die volle Höhe ihres künstlerischen Vermögens war jedoch erst in den Historienbildern der Spanier ausgedrückt, sowohl in jenen beiden schon genannten, der „Verteidigung von Numantia“ und der „Glocke von Huesca“, als ganz besonders in der „Übergabe Granadas“ von Francisco de Pradilla, in dessen Gemälde das Studium des Velazquez noch am stärksten nachklingt, vorzugsweise in dem kühlen grauen Tone, welcher den Farbenglanz der Prunkgewänder auf der kastilianischen Seite und der hellen morgenländischen Kleider zu angenehmer Harmonie zusammenstimmt. Alle Vorzüge, die wir den Genrebildern nachrühmen durften, finden sich in diesem Historienbilde nicht nur vereinigt, sondern auch noch gesteigert: Größe und Energie der Charakteristik, die sich natürlich nicht bloß auf den Ausdruck der verschiedenartigen Empfindungen, welche die Vertreter der beiden Parteien in diesem bedeutungsvollen Augenblicke beherrschten, sondern auch auf den Rassenunterschied erstreckt, eine vollendete Noblesse in jedem Zuge der Darstellung und eine feine Natürlichkeit, welche die geborene Feindin aller pathetischen Aufwallungen und rhetorischen Kunstgriffe ist. Wie fein ist z. B. die Zurückhaltung charakterisirt, welche König Ferdinand trotz seiner fieberhaften Ungeduld dem die Schlüssel der Festung überreichenden Maurenkönig gegenüber bewahrt, welcher selbst wiederum in diesem demütigenden Augenblicke sein edles Blut nicht vergißt und sich mit echt orientalischem Fatalismus in das Unvermeidliche schickt! Und daneben die stolze Isabella, welche die Zügel ihres Zelters straff anzieht, um in dieser Kraftanstrengung der leidenschaftlichen Freude, die ihr Herz bewegt, Herrin zu werden. Wenn die Historienmalerei in unserer Zeit wirklich noch lebensfähig ist, so hat sie jedenfalls in Spanien gegenwärtig die günstigsten Bedingungen zu ihrer Existenz: einen nationalen Inhalt und eine Darstellungsform, welche nichts akademisch-Gespreiztes an sich hat, sondern allem Phrasenhaften aus dem Wege geht. An rein künstlerischen Vorzügen blieb die „Enthauptung des Don Alvaro de Luna“ (1453) von Manuel Ramirez nicht weit hinter dem Gemälde de Pradilla's zurück. Der edle Spanier, ein Günstling Johannes' II. von Kastilien, hatte sich ohne Genehmigung des Königs mit der Infantin Maria von Portugal vermählt und mußte diese Vermessenheit mit dem Tode büßen. Die Rachsucht des Königs ging sogar soweit, daß dem Enthaupteten die Bestattung verweigert wurde. Wie Mönche angesichts der Leiche, deren blutender Kopf auf eine Stange gespießt ist, von den Zuschauern der Hinrichtung Geld erbitten, um den Gerichteten bestatten zu können, hat der Maler zur Darstellung gebracht. Trotz der antifranzösischen Versicherungen in der Broschüre Tubino's wirkt das Vorbild Henri Regnaults in Spanien also immer noch nach. Freilich darf man derartige Henkerscenen nicht mit dem Maßstabe beur-

teilen, an welchen wir uns in Deutschland gewöhnt haben. Im Lande der Stiergefechte besitzt man stärkere Nerven und nimmt an solchen Schilderungen keinen Anstoß, wenn man sieht, daß sie ernste künstlerische Qualitäten besitzen. Und das kann bei Ramirez' Gemälde zu. Etwas weniger schon bei dem „Begräbnis des hl. Sebastian in den Katakomben" von A. Ferrant, wo die Details bei der durch den Ort gebotenen Dunkelheit auch flüchtiger behandelt sind. Vollends ins Dekorative, ja zum Teil ins Rohe arteten drei große Gemälde aus, die auch schon durch ihren Gegenstand peinlich und abstoßend wirkten: eine „Episode aus einer Überschwemmung" von Muñoz Degrain, „Gladiatoren in der Arena" von Carbonero Moreno und „Das Gebet der Wahnsinnigen" von Alfonso Perez.

Eine besondere Gruppe der Ausstellung bildete die Kollektion Heffner, eine von dem Landschaftsmaler Carl Heffner in München unter großen Mühen zusammengebrachte Sammlung von Gemälden aus englischem Privatbesitz, deren Zahl sich auf etwa 125 belief und in welcher alle kunstübenden Nationen, meist mit sogenannten Kabinetsstücken, die dem englischen Geschmack am meisten zusagen, vertreten waren. Die Münchener hatten alle Ursache, Herrn Heffner für diese retrospektive Ausstellung, welche manch ein Bild ersten Ranges enthielt, dankbar zu sein. Was Landschaft und Genre betrifft, so bot die Sammlung ein anschauliches und nur wenig lückenhaftes Bild des höchsten Kunstvermögens aus den letzten anderthalb Jahrzehnten. Das könnte selbst von Deutschland gelten, wenn nicht Knaus, Vautier und die beiden Achenbach gefehlt hätten. Dafür trat Menzel mit einer seiner lebensprühenden Ansichten von den Pariser Boulevards ein, welche nur noch in der spanischen Abteilung ein Seitenstück in den geistvollen Skizzen de Pradillas aus dem römischen Karneval fand. Sonst war Deutschland in dieser Sammlung durch Lier, Baisch, Oeder, Heffner, Wenglein, Munthe, G. v. Bochmann, also meist durch Landschaftsmaler vertreten, deren Schöpfungen sich aber neben den vorhandenen Rousseau, Corot, Diaz und Daubigny höchst respektabel ausnahmen. Die Ehre der englischen Kunst retteten in dieser Abteilung das oft erprobte standard-work Hubert Herkomers „Der letzte Gottesdienst der Invaliden in Chelsea" und zwei meisterhafte Porträts desselben Künstlers, das seines Vaters und das des Berichterstatters Archibald Forbes.

Obwohl die Münchener Kunstausstellung von 1883, wie alle ihre Vorgängerinnen, empfindliche Lücken aufzuweisen hatte, muß man ihr doch das Zeugnis geben, daß seit der Wiener Weltausstellung von 1873 keine andere Ausstellung die vergleichenden Studien über die Fortentwickelung der Kunst in Europa so mächtig gefördert hat wie sie.

Adolf Rosenberg.

Die Propyläen in Athen.

Mit Abbildungen.

(Schluß.)

Nach den eingeschriebenen Maßen auf Taf. XIII, XVI, XVIII sind diese Geisa 283—284—285 cm dick. Die Angabe, daß die östliche Kante dieses Eckstückes genau mit der Austiefung auf dem Eckfriesstück Nr. 7a (vgl. Fig. abcd) „abschneidet“, ist unrichtig, auch ein regelmäßiger Anschluß der Quaderfugen der Mauer an dieses ist zweifelhaft. (Vgl. Fig. 7 und 8, nach den angegebenen Maßen gezeichnet.) Das Stück 7a ist als einspringendes Eckstück außer Zweifel, nur würde es auch als solches und vielleicht noch besser gepaßt haben, wenn die Mauer über die Ante noch fortgeführt angenommen worden wäre; die Fuge cd (Fig. 7) ist in ihrer örtlichen Lage durch die der unteren Schichten bedingt, und ein Auflagerstück mußte die Länge cy haben, unberührt davon, ob bei cd eine Ecke war oder nicht. Auch spräche das eigentümliche Einschneiden dieses inneren Eckstückes in die äußere Friesecke besonders in der Höhenlage gegen ein Einfügen an diesem Platze, d. h. gegen die Annahme einer Ecke an dieser Stelle. Ein unschönes Auskröpfen der Quader und eine Flickerei im Fugenverband, wie solche Fig. 9 zeigt, wäre die Konsequenz der Ecke. Was noch mehr gegen eine solche spricht, ist die Bruchstelle xy der Mauerquader über der Ante (vgl. Fig. 7 und 10).

Fig. 7.

Fig. 8.

Sind die Angaben auf Taf. V und im Texte richtig, so stellt sich die Bruchfläche in der isometrischen Projektion nach Fig. 7 dar. An den unteren Quader (x) läßt Herr Bohn seinen Architrav anstoßen, mit einem „Klammerband“ nach diesem. Nun liegen aber die [illegible] der beiden Stücke um etwa 30 cm verschieden hoch, folglich kann dies nicht so gemeint sein. Der zweite Quader (y) liegt aber mit seiner oberen Randfläche um etwa 20 cm höher

[illegible] die Friesunterkante mit der [illegible] zusammenfällt, so ist es [illegible] einer möglichen [illegible] ist auch hier zu bemerken, daß das einzige Stück 75 [illegible] konnte.

Fig. 9.

[illegible] des inneren und [illegible] Am Taf. XVII und [illegible] Architrave mit den [illegible] Schnitt auf Taf. XVI [illegible] Taf. XVII würde aber Fig. 11 [illegible] und rückwärts frei in der Luft [illegible] dem Kopfband, zu dessen Entlastung doch jener gemacht wurde!

Was noch weiter gegen eine Ecke an dieser Stelle spricht, ist die nach Westen überkragende [illegible] kommen einer anderen Freistütze hindeutet, in ihrer jetzigen Form aber niemals einen [illegible]

Was über die Lage der Gebälkstücke weiter gesagt ist, kann unerörtert bleiben; sie lassen sich ebensogut an andere Orte als die angegebenen passend und passender unterbringen und zwingende Gründe für jene werden nicht angeführt.

Zu vermerken wäre noch, daß auf Taf. IV das [illegible] führen der Tropfenregula nach Süden angegeben ist, während im Text das Gegenteil behauptet wird. „Die glatte Südfläche bietet den Beweis." Von den Teilen der glatten Südfläche aber, welche einen Beweis liefern könnten, ist nichts mehr erhalten! (Vgl. Fig. 8.) Nach

den darüber und darunter liegenden Teilen zu schließen, würde wohl die Tropfenregula in der Breite der Ante auf der Südfläche ihre Fortsetzung gefunden haben.

Auch ein Architravstück mit Tropfenregula wurde gefunden, das aber „leider“ wieder da abgebrochen ist, wo für die Art der Fortführung der Regula ein sicherer Anhaltspunkt zu gewinnen gewesen wäre.

Betrachten wir schließlich noch die Funde zu dem projektirten Eckpfeiler, so bestehen diese in der Standspur des Pfeilers auf der Stylobatplatte (Taf. XVI, 2), hier ist aber nichts als eine Ecke markirt, von der aus ebensogut auf eine Mauerante als auf einen Pfeiler von jeder beliebigen Form geschlossen werden kann. Ist die abgetreppt gezeichnete Standspur richtig gezeichnet, so haben wir überdies die Gewißheit, daß sie mit keiner Seite des Pfeilers in den Maßen stimmt. Vom Pfeiler selbst sind nur aufgespaltene Stücke der Schichten und ein ebensolches Kapitell erhalten, welche geschickt, aber nicht überzeugend in den durch das Kapitell freilich problematisch gewordenen Rahmen eingepaßt sind; das Stück 2 hat die bestimmende Ecke nicht mehr, und wie weit die Stücke 3a und 3b auseinander lagen, wissen wir nicht.

Eine zweite Stütze ist durch eine rechteckige Standspur (0,94 zu 0,60) für einen verkröpften Pfeiler und durch ein Kapitell (Taf. XVI, Nr. 4) festgestellt. Die Kapitellhöhe ist auf Taf. XVI bei Profil $A-B$ mit 494 eingeschrieben, die korrespondirenden Stücke haben das Maß 494 bis zur Standfuge eingeschrieben. Desgleichen nach Taf. XIII wieder 493 — würden also um 9—10 cm in der Höhe differiren! Das Tiefenmaß ist bei Nr. 4 d. T. einmal mit 865 eingeschrieben, dann mit 356 + 508 = 864 und noch einmal mit 140 + 112 + 600 + 112 + (140?) = 1 m 104. Man hat also wieder die Wahl!

Die Stützenbreiten sollen genau mit den Anten- und Architravbreiten stimmen, deshalb für diese die Maße 503, 503 $^1/_2$, 508 und 510!

Die zusammengepaßten Architravstücke (5α und 5β, Taf. XVII) über dem fraglichen Pfeiler lassen am Kopfbande eine Zwischenweite von 232 + 259 = 491, während das Pfeilerkapitell nur 485 verlangt. Die Gestaltung des Kopfbandes ist nicht die für einen Anschluß übliche, auch sind keine Anschlußspuren auf den Architravflächen vermerkt, endlich sind letztere bis zur Fuge bearbeitet, was ebenfalls der Übung widerspricht.

Die Lage dieser Stücke auf der fraglichen Stütze ist also nicht gesichert und das Einpaßstück scheint zu fehlen. Die Friese sind 403 dick im Profilschnitt AB Taf. XVI eingeschrieben, auf Taf. XVII, 6α aber 410!

„Zu einem weiteren Pfeiler wurden keine Stücke gefunden, was den Gedanken an andere Stützen zum Südflügel ausschließt“ — somit wäre auch der Giebel der Nordhalle auszuschließen — doch jener wurde ja zu Kalk verbrannt!

Bestimmt wird versichert, daß man bei der Erbauung des Turmes die Westseite der Südhalle, überhaupt alles, was westlich vom Turme lag, niedergerissen habe — „aber glücklicherweise habe man dieses gesamte Material, soweit es nicht zu Kalk gebrannt wurde, in den Turm vermauert.“ Der Leser hat also neben der schönen Reserve wieder die Wahl. Das Nichtfinden ist einmal gleich mit einstigem Nichtvorhandensein oder die Kalköfen haben das Fehlende verschlungen. Die angeführte „gründliche Zerstörung“ und Aufräumung der Westseite lassen auch bestimmte Schlüsse bei den Fundamenten nicht mehr zu.

Daß der Bodenbelag der Halle („Paviment“ genannt) bei der dritten Säule seine Höhenlage änderte, ist außer Zweifel nach der Bearbeitung der Steine, es braucht aber deswegen die ganze Halle dort noch nicht ihren Abschluß gefunden zu haben. Wir haben derartige Bodenübergänge auch an der Osthalle zu verzeichnen. Die Ecksäule ist dort 8 m 570 hoch, während die entsprechende Ante 8 m 851 mißt; jene ist somit um 0,281 niedriger. Ante und Säule stehen nicht auf dem gleichen Niveau. (Vgl. Taf. VII.) Wenn der Eck- und Mittelpfeiler adoptirt wird, würden sich die in den Figg. 12 und 13 dargestellten Perspektiven ergeben, welche die Schaffensfreiheit und den Schönheitssinn der attischen Künstler beweisen mögen. Die Zurechtweisung, welche Herr Bohn u. a. auch dem verdienstvollen Burnouf erteilen zu müssen glaubt, weil er behauptete, der Südflügel sei früher zerstört worden,

als der Turm erbaut sei, müssen wir ablehnen. „Von einer technischen Unmöglichkeit des Turmbaues ohne den Bestand der Südhalle“ kann gar keine Rede sein, da das vermauert gewesene Architravstück von der zweiten zur dritten Säule nur das Stehen der dritten Säule verlangte, alles andere kann in Trümmern gelegen haben.

Wenn Herr Bohn gegen den Schluß seiner Arbeit ausruft: „es ist eine Lösung, welche eine Reihe von Motiven bietet, die bisher einzig in ihrer Art dastehen“, so sind wir damit einverstanden, daß sie aber „für die baugeschichtliche Kenntnis dieser Periode höchst lehrreich seien“, möchten wir doch einem bescheidenen Zweifel unterziehen, wenn wir diesen Schlußsatz nicht geradezu als Phrase bezeichnen wollen, wie wir auch die kühne Freiheit, „mit welcher der Architekt die Formen behandelte“, in solchen Verquickungen nicht zu erkennen vermögen.

Der Verfasser giebt zu, daß das Überneigen der Südwestante nach Westen auf eine entgegenkommende Stütze schließen lasse und daß seine Rekonstruktion nur das Bild einer Änderung während des Baues sei, welche s. Z. durch priesterlichen Machtspruch geboten wurde. Solche Offenbarungen sind gewiß beruhigend und dankenswert. Bei dem Mangel an Übereinstimmung der Aufnahmen, bei den unbewiesenen oder gar nicht zu beweisenden Behauptungen, bei den mangelhaften Zeichnungen können wir leider den Entdeckungen Bohns keine großen Sympathien entgegenbringen.

Daß für die Propyläen in der einspringenden Ecke, welche die Mittelhallen mit der Nordhalle bilden, ein Anbau geplant war, von dem nichts zur Ausführung gelangte, dafür sprechen die Gesimse längs der unvollendeten Wände der genannten Bauteile. Wir wollen nichts dagegen einwenden, wenn der Verfasser hier seiner Phantasie die Zügel schießen läßt, indem er einen ursprünglichen Plan mit Hof und schattigen Säulenhallen und großem, kühlem Bassin annimmt. Ein Plan, von dem man gewiß sagen kann, kein Aug' hat ihn gesehen, kein Ohr hat von ihm gehört, in keines Menschen Herz ist er gedrungen.

Die Steinschräge an der Nordwand ließe zwar eher auf ein displuviatum als compluviatum schließen, aber das thut hier nichts zur Sache. Auch die „großen Abmessungen“ der Baufläche hätten eine „einheitliche Decke“ auf Freistützen sicher erlaubt, ohne daß man zu dem Auskunftsmittel eines pompejanischen Höfchens greifen müßte. Auch dagegen wollen wir nichts einwenden, daß an der Südseite die gleiche Anlage geplant war, „welche Idee aber schon vor Beginn der Arbeit aufgegeben worden sein soll“ .... Herr Bohn weiß es gewiß!

Es bleiben uns noch die Tafeln übrig. Die Darstellung ist verwandten Publikationen der Engländer und Franzosen nichts weniger als ebenbürtig, und das abfällige Urteil, das gerne über die mangelnde Genauigkeit jener gefällt und vom Verfasser bei Gelegenheit wiederholt wird, ist hier wohl kaum am Platze. Die noch bestehenden Teile sind zu wenig charakteristisch gezeichnet und geben einem mit dem Bauwerke Unbekannten ein unrichtiges Bild. Alte und rekonstruirte Teile mußten besser auseinander gehalten werden, das Fehlen einer Planzeichnung

der Decken ist zu bedauern. Die Eintragungen der Fugen hätten überall (also auch in die Ansichten und Schnitte) in die bestimmten Teile in leicht zu unterscheidender Weise gemacht werden müssen. Wie leicht war dies z. B. bei den Geisa zu machen.

Am besten gezeichnet und das Wertvollste der ganzen Aufnahme ist der Grundriß Taf. III, obgleich auch hier die Richtigkeit einiger Einzelmaße anzuzweifeln wäre. Frei von Flüchtigkeiten ist übrigens die Aufnahme nicht, zuweilen finden sich Maßmarken, aber keine zugehörigen Zahlen (vgl. z. B. Südhalle, Tiefenmaße); das Abnehmen der Maße von den Fluchten statt von den Lehrstreifen bleibt an vielen Orten zu tadeln, wichtige Maße, z. B. die Antenbreite der Nordhalle, sind vergessen. Einige Stoßfugen sind einzuzeichnen unterlassen, der Materialwechsel, eleusinischer und pentelischer Marmor, hätte bei dem Stylobat angegeben werden sollen. Sehr flüchtig ist der Situationsplan (1:50, Taf. II); so fällt z. B. das Centrum der Mittelsäule der Nordhalle mit der Mittellinie zwischen den beiden Außenkanten der Anten zusammen und auf dem Plane gehen sie nur um 50 cm nebeneinander vorbei. Die untere Stylobatstufe der Osthalle (Nordseite) zu zeichnen, hat der Verfasser vergessen! Auf die Angabe der bei Situationsplänen sonst üblichen Magnetnadel ist verzichtet.

Auf die absolut fehlerhafte Zeichnung der Taf. IV wurde schon aufmerksam gemacht; die Form der Säulenschäfte entspricht nicht der Wirklichkeit; Stoßfugen und Nebenlinien giebt es bei dem Verfasser, wie es scheint, nicht, da mit großer Beharrlichkeit auf die Angabe des Steinschnittes verzichtet ward. Die Kapitelle der Ostfront sind beinahe formlos, wenigstens was die Ostseite derselben betrifft, während sie nach Taf. V nur wenig beschädigt erscheinen. Der Zustand der Säulenschäfte ist ganz unberücksichtigt gelassen und wären demgemäß auch die „Schadenstriche“, welche jetzt nur irreleiten können, besser unterblieben. Die zweite (unterste) Stylobatstufe der nördlichen Hälfte, welche Werkzoll und Versetzbossen noch zeigt, ist nicht gezeichnet! Auf die unrichtigen Profile der Taf. VIII haben wir bereits hingewiesen, für die Darstellung des Niketempelchens, Taf. X, ist schwer der bezeichnende Ausdruck zu finden. Taf. XI weist, nach der Signatur zu urteilen, einen Gebälkschnitt parallel zum Giebel, giebt aber den Architrav aus zwei Teilen bestehend an, während dort drei sein sollen (vgl. Taf. IX und Text). Der Schnitt ist wohl eine Vereinigung von zweien, rechtwinklig sich schneidenden Ebenen! Das Geison (Maßstab 1:15) hat kein Kymation im Schnitte, sondern nur einen Umschlag und eine mit der Hängeplatte zusammengezogene Hohlkehle; das krönende Glied an den Triglyphen ist als Karnies gezeichnet, das der Metope als Kyma; die im Schnitte angegebene Verkröpfung dieser Zierglieder ist in der Ansicht wieder aufgehoben! Wir danken doch für derartige Detailpublikationen.

Die Umränderung aller Ecken und Kanten mit doppelten Linien trägt nicht gerade sehr zur Verdeutlichung bei; gern hätten wir diese geschmackvolle Zugabe vermißt. Wir finden sie auch noch bei Architekturteilen, die sich frei von der Luft abheben, so daß solche Ränderlinien (vgl. Taf. VIII, IX, X rc.) oder Schatteneinfaßlinien in der Luft stehen. Die skizzenhafte unfertige Darstellung der Steglinien bei den dorischen Kapitellen ist in dem gewählten Maßstab doch kaum mehr statthaft und läßt eine solche Aufnahme wertlos erscheinen.

Über die Darstellung der ionischen Kapitelle (Taf. XII) wurde das Urteil bereits gesprochen.

Das Detail der Gebälke der Flügelbauten verfällt denselben Ausstellungen, wie jenes der Mittelbauten. Das Kymation des Geisons ist im Schnitt, das [illegible] — diesmal des Rundstäbchens — der Metopen und Triglyphen ist in der Ansicht vernachlässigt. Gut, aber unvollständig gezeichnet (es fehlen die Bezeichnungen der Abschrägungen an den Stegen des Hypotrachelion) sind auf Taf. XIII die Säulen- und Antenkapitelle (1:5).

Wir wollen die Kritik nicht weiter ausdehnen; auf die Verstöße der Taff. XVI und XVIII ist ja schon aufmerksam gemacht worden und so haben wir nur noch zu erwähnen, daß die Perspektive Taf. I mit den eigentümlich gezeichneten Säulen des Niketempels, der Pappmauer und Aloëplantage doch etwas zu naiv erscheint, um Beachtung zu verdienen; dieselbe würde bei einer zweiten Auflage der Publikation besser zurückgezogen.

Karlsruhe im Dezember 1882. Josef Durm.

Kunstlitteratur.

The literary works of Leonardo da Vinci, compiled and edited from the original manuscripts by Jean Paul Richter, Ph. Dr. 2 volumes, containing 122 pl. with original drawings in photo-engraving and numerous other facsimile-illustrations. London 1883.

Es war im Jahre 1880, als Jean Paul Richter in den „Illustrated biographies of great artists“ seinen Lionardo[1] veröffentlichte, daß er das Glück hatte, in der reichhaltigen, nicht für jeden zugänglichen Bibliothek des Lord Ashburnham einen der wichtigsten Teile des berühmten Malerbuches zu entdecken. Die hohe Bedeutung seines Fundes sofort erkennend, machte sich der deutsche Gelehrte daran, weiter nachzuforschen, und in verhältnismäßig kurzer Zeit ist es ihm gelungen, den Urtext von Lionardo's Trattat über die Malerei, nicht in seiner definitiven Redaktion — eine solche lag überhaupt nie vor, — wohl aber in der Form festzustellen, die der Meister bei seinem Tode hinterließ. Bekanntlich waren die bisherigen Ausgaben des Trattato, sowohl die Editio princeps des Raphael Trichet Dufresne von 1651, als auch die nach dem Codex Vaticanus Nr. 1270 von Manzi und Ludwig in den Jahren 1817 und 1882 besorgten, nicht aus den Quellen geschöpft. Wer sie benutzte, vermochte sich kaum eines unsicheren Gefühls zu erwehren; er mußte sich an mehr als einer Stelle sagen, daß nur die äußerste Vorsicht und die strengste Kritik im stande sei, das Authentische vom Falschen zu scheiden. Der Biograph Lionardo's stand, sobald es sich um den Trattat handelte, auf lockerem Boden, er konnte seinen Lesern, wollte er gewissenhaft sein, ein abschließendes Urteil über die schriftstellerische Thätigkeit des großen Florentiners nicht geben. Dies ist nun inzwischen anders geworden; durch Richter sind wir dem Geiste Lionardo's so nahe gerückt, wie noch nie; jetzt ist es uns vergönnt, die Gedanken des Mannes der Renaissance in ihrer Entwickelung zu verfolgen. Wir treten ein in das Laboratorium seines Gehirns, und die Universalität Lionardo's spricht klarer und beredter zu uns, als je zuvor.

Richters Werk ist der Königin von England gewidmet und auf Subskription herausgegeben, die Subskriptionsliste enthält 207 Namen, welche sich zur Annahme von 286 Exemplaren verpflichteten. Nach der Vorrede, in der unter anderem auch die Geschichte des Unternehmens geschildert wird, giebt uns der Verfasser ein sorgfältig gearbeitetes Inhaltsverzeichnis, sowohl des Textes als auch der Illustrationen. Sodann folgt die Angabe der Druckfehler, deren Berücksichtigung nicht genug empfohlen werden kann. Hierauf werden wir durch die Prolegomena in das Malerbuch selbst, welches fast den ganzen ersten Band ausfüllt, näher eingeführt. Äußerst erwünscht muß allen besonders der Schlüssel zu den Zeichen und Abkürzungen sein, die sich in den Handschriften Lionardo's finden. Wer jemals Gelegenheit hatte, Manuskripte des Künstlers zu sehen, der kennt die Schwierigkeiten, welche mit dem Lesen derselben verbunden sind. Lionardo pflegte, nicht, wie früher angenommen wurde, um seine Ideen zu verbergen, sondern weil er von Natur links war, die für den Privatgebrauch bestimmten Aufzeichnungen in Spiegelschrift niederzuschreiben. Dadurch ist ihre Entzifferung ungemein mühevoll und für Uneingeweihte nur vermittelst eines Spiegels möglich. Es war folglich ein

glücklicher Gedanke des Autors, uns zu [illegible] das Alphabet Lionardo's und die bei ihm am häufigsten vorkommenden Abbreviaturen vor Augen zu stellen. Mit diesen Hilfsmitteln können auch Anfänger sich künftig leichter in die Handschriften hineinarbeiten.

Nicht weniger als 55 Original-Manuskripte hatte Richter durchzusehen, um zum Urtext von Lionardo's Buch über die Malerei zu gelangen. Bloß neun derselben befinden sich in Italien, die meisten werden in England und Frankreich aufbewahrt, 24 in England, 20 in Frankreich. Deutschland, d. h. die Pinakothek in München, besitzt nur ein einziges Blatt mit Aufzeichnungen des Meisters; ein Blatt, früher in der Sammlung des Prinzen Heinrich von Holland, ist heute verschollen. An die Spitze des Malerbuchs stellt Richter die einleitenden Bemerkungen Lionardo's. Es geht aus ihnen auf das bestimmteste hervor, daß der Künstler beabsichtigte, seine Manuskripte zu veröffentlichen, ja, daß er bereits Anstalten machte, dieselben zu ordnen und für die Publikation vorzubereiten. Er betont die Notwendigkeit theoretischer Studien, erklärt aber von vornherein, daß diejenigen Maler, welche nicht Mathematiker seien, ihn nicht verstehen würden. (Nr. 3.) Selbstverständlich knüpft Lionardo seine Erörterungen an die Betrachtung des menschlichen Auges, dessen Organismus ihm so klar war, wie gewiß wenigen Zeitgenossen. Ist er auch nicht, wie man früher meinte, der Erfinder der Camera obscura — die Ehre dieser Erfindung gebührt laut einer Stelle der italienischen Vitruvausgabe des Cesare Cesariano von 1523 dem spanischen Benediktinermönch Don Papnutio —, so hat er doch mit Hilfe derselben zuerst die Funktionen des Auges erklärt und darf insofern mit Fug und Recht der Vorläufer des Geronimo Cardano genannt werden. Wie tief der Meister in das Wesen der Optik eindrang, ist bekannt; durch E. von Brücke wissen wir, daß er deutlich das Gesetz durchschaute, auf dem die Konstruktion der Stereoskopen beruht.

Lionardo's Traktat war offenbar auf zwei Hauptbücher berechnet, im ersten sollte von der Theorie, im zweiten von der Praxis der Malerei gehandelt werden. Er sagt: „Wer sich in die Praxis stürzt, ohne die Theorie zu kennen, gleicht dem Schiffer, der sein Fahrzeug besteigt ohne Ruder und Kompaß; er weiß nie, wohin es ihn treiben wird. Die Praxis soll stets auf gesunder Theorie fußen, deren bester Führer die Perspektive ist." (Vgl. Nr. 19.) Richter hat folglich Recht, wenn er uns im ersten Kapitel Lionardo's Lehre von der Linearperspektive vorführt. Dieselbe bildet ein wohldurchdachtes, auf den gründlichsten mathematischen Kenntnissen beruhendes System. Unter den zahlreichen Definitionen finden sich auch solche von elementaren geometrischen Begriffen, wie der Linie und dem Punkt. Ein Beispiel genüge, um die Schärfe des Denkens Lionardo's zu illustriren. Mit streng wissenschaftlicher Präzision schreibt er: „Der Punkt ist kein Teil einer Linie." (Vgl. Nr. 43.) Das zweite Kapitel enthält die sechs Bücher vom Licht und Schatten, deren Kenntnis durchaus die Vorbedingung ist für die folgenden zwei Abschnitte, die uns ihrerseits des Meisters Anschauungen über die Perspektive der Entfernungen, die Farben- und Luftperspektive vermitteln. Zwischen beiden ist Lionardo's Farbentheorie eingeschoben, zweifelsohne eine der interessantesten Partien des Werkes. Was Richter uns hier giebt, ist bis auf weniges noch völlig unbekannt und findet sich nicht in den alten Kopien und Ausgaben des Malerbuches. Da unsere Kenntnisse von der Theorie und dem Gebrauch der Farben zur Zeit der Renaissance äußerst begrenzt sind, so haben diese Notizen natürlich doppelten Wert. Nun folgt die Abhandlung über die Proportionen und Bewegungen des menschlichen Körpers. Im großen und ganzen mag dieselbe noch im 15. Jahrhundert entstanden sein, wie wir aus der Einleitung der dem Lodovico Sforza gewidmeten Divina Proportione des Luca Paciolo (Venezia 1509) schließen dürfen. Nahezu die Hälfte dieses hochwichtigen Abschnittes lieferte die Privatsammlung der Königin von England in Windsor Castle, wertvolle Elemente dazu befinden sich auch in der Bibliothek des Königs von Italien zu Turin und in der Accademia delle belle Arti in Venedig. In letzterer ist vor allem jenes bereits in Rossi's Monographie über das Abendmahl (S. 208) publizirte Blatt bemerkenswert, welches als Illustration zum dritten Buch des Vitruv im 16. Jahrhundert eine so große Rolle gespielt hat und den Lesern dieser Zeitschrift (vgl. Bd. 15, S. 23) bereits von früher her bekannt sein dürfte. Was die Anordnung des Stoffes betrifft, so kann ich mich im wesentlichen durchaus mit derselben einverstanden erklären. Richter läßt den Maler von der Ana-

lyse zur Synthese schreiten, d. h. ihn zuerst die Proportionen der einzelnen Teile des menschlichen Körpers, dann das Verhältnis derselben zum ganzen Körper studiren. Und von den gleichen Gesichtspunkten geht Lionardo beim Studium der Bewegungen aus, deren Mannigfaltigkeit und Wechsel er auf die Verschiedenheit der Proportionen bei den verschiedenen Geschlechtern und Altern zurückführt. Höchst interessant sind auch die Bemerkungen des Meisters über das Auf- und Absteigen, über den Fall des Haares und die Falten der Draperien. Am Schlusse des theoretischen Teiles findet der Leser noch einen Aufsatz über Botanik, soweit diese von den Malern berücksichtigt werden soll und eine Unterweisung in der Landschaftsmalerei. Lionardo war stets ein eifriger Naturforscher und Botaniker und pflegte als solcher die Pflanzen nach ihrer anatomischen und physiologischen Seite hin zu untersuchen. Kein anderer als er ist der Begründer der Wissenschaft von der Gruppirung und Konstruktion der Blätter und fand den Naturselbstdruck von Pflanzenteilen, der erst in unserer Zeit von Auer in Wien weiter ausgebildet worden ist. (Cf. G. Govi, Saggio delle opere di Leonardo da Vinci. Milano 1872. S. 11. — Fritz Raab, „Leonardo da Vinci als Naturforscher“. Sammlung gemeinverständlicher wissenschaftlicher Vorträge. Serie 15. Heft 350. Berlin 1880. S. 18—19. — G. Haberlandt, „Leonardo da Vinci als Botaniker“. Feuilleton der „Neuen Freien Presse“ vom 23. Januar 1884, Nr. 6971, Morgenblatt S. 1—3.)

Der zweite Teil des Malerbuches, welcher über die Praxis handelt, ist, wie dies ja in der Natur der Sache liegt, lange nicht so umfangreich wie der erste. So manche Feinheiten in der Ausführung, so manche persönliche Errungenschaften des Meisters konnten eben nur durch den Anschauungsunterricht vermittelt werden. Dennoch ist gerade dieser zweite Teil eine wahre Fundgrube! Er enthält für den angehenden Maler die beherzigenswertesten Winke, eine Anzahl goldener Aussprüche. Was Lionardo z. B. vom Beruf und dem Leben des Künstlers, vom Studium der Antike und der Unentbehrlichkeit anatomischer Kenntnisse sagt, gehört zum Besten, was er je zu Nutz und Frommen seiner Schüler niederschrieb. Nicht minder wichtig scheinen mir seine Äußerungen über die Wahl und Beschaffenheit des Ateliers, die innere Einrichtung desselben und die Malerutensilien. Zu den letzteren zählt er auch den Handspiegel, dessen Anwendung zum besseren Erkennen der Fehler er auf das wärmste empfiehlt. Diese zu korrigiren, sei oberstes Gebot des Malers, der, wie Lionardo richtig bemerkt, die Mängel an den Werken der anderen leichter entdeckt als an seinen eigenen. Abgeschlossen wird das Malerbuch durch die Lehre von der Licht- und Schattengebung, die praktische Anwendung der Perspektive, durch Anweisungen zur Porträt- und Figurenmalerei als Vorstufe für historische Kompositionen, endlich durch Notizen über die vom Künstler anzuwendenden Materialien, die Zubereitung der Farben und Öle und durch Bemerkungen über die Philosophie und Geschichte der Malerei. Aus den letzteren erhellt, wie sehr den Meister das Verhältnis der Kunst zur Natur und Poesie einerseits und das Verhältnis der bildenden Künste untereinander beschäftigte. Selbstverständlich ist damit aber die Behauptung Lomazzo's (s. Trattato, Ausgabe von 1585, Buch II, Kap. 11, S. 158), daß Lionardo auf das Gesuch des Lodovico il Moro hin ein eignes Buch über die Frage, ob die Malerei oder die Bildhauerkunst erhabener sei, geschrieben habe, noch lange nicht erwiesen.

Das Schlußkapitel des ersten Bandes steht mit dem Traktat über die Malerei in keinem direkten Zusammenhang, es bespricht die Skizzen und Studien zu den Gemälden Lionardo's, gewährt uns die interessantesten Einblicke in die Vorarbeiten für das Abendmahl, die Anghiarischlacht und die „Vierge aux rochers“ und giebt uns die handschriftlichen Aufzeichnungen des Meisters über seine eigenen Werke, sowie über die von ihm geleiteten allegorischen Vorstellungen bei festlichen Gelegenheiten. Ich behalte mir vor, auf diesen Teil später noch zurückzukommen.

Der zweite Band des Richterschen Werkes legt Zeugnis ab für die Faustische Vielseitigkeit Lionardo's. Alle, die noch daran zweifelten, daß sein Name universales Wissen bedeute, werden nach der Lektüre desselben davon überzeugt sein. Gar nie wieder hat die Natur einen so reichbegabten Menschen hervorgebracht, wie Lionardo da Vinci, durch dessen Wirken sich wie ein roter Faden das Streben nach positiver Erkenntnis aller Dinge zieht. Auf Lionardo

[illegible] Klarheit über das [illegible] Material — [illegible] Seite 21 [illegible] Pferdes [illegible] innert somit entfernt an [illegible] der Plastik [illegible] schen Stückes. [illegible] über Bildhauerkunst [illegible] dargestellt, stets den Eindruck machen, [illegible] (S. Nr. 700.)

Mit derselben [illegible] auf dem Gebiete der [illegible] bereits vor Jahren (Bd. 15 S. 2[illegible]) [illegible] Verhältnis, in dem der [illegible] daß sich im Hintergrunde [illegible] von Sta. Maria Novella zu Florenz [illegible] ist sie in Umrißlinien wiedergegeben. Die Abschnitte über Lionardo als Architekt verdanken wir, mit Ausnahme des handschriftlichen Materials und der Mehrzahl der Anmerkungen, der kompetenten Feder [illegible] derselbe eine Fülle der überraschendsten Aufschlüsse. Eine lange Reihe Tafeln und instruktiver Abbildungen im Text ist dazu bestimmt, uns die architektonischen Leistungen des großen Florentiners zu vermitteln. [illegible] architektur angehören, stehen solche der sakralen Architektur. Besonders mit Dombauten hat Lionardo sich [illegible] liken als auch Centralkuppelbauten und Anlagen im griechischen Kreuz beweisen, wie tief er in seinen Stoff eingedrungen. Natürlich geht er bei seinen Studien meistens von bestehenden Monumenten aus; so begegnen wir z. B. in einem Pariser Manuskripte dem Grundrisse von [illegible] San Sepolcro zu Mailand (Pl. 95, 2). Der Einfluß, den die uralte Kirche von San Lorenzo in Mailand auf Lionardo ausübte, [illegible] (vgl. Jahrg. 1880, S. 22), der Einfluß von Bramante's Sakristei zu Sta. Maria presso S. Satiro dürfte dagegen den meisten Forschern noch neu sein. Höchst interessant sind auch diejenigen Entwürfe zu Kirchen, bei denen der Architekt besondere Rücksicht auf die Lage der Kanzel nimmt, und die Studien, [illegible] Mausoleums beziehen. [illegible] berühren. Bekannt ist sein [illegible] eine solide Basis zu stellen. [illegible] Bestätigung in dem, was Lionardo über die neuerdings in Amerika gebräuchlich gewordene mutatione di case äußert. Aus den Aufzeichnungen über die architektonischen Details, den Bemerkungen, wie der Baumeister am besten Risse in Mauern und Gewölben vermeidet, aus der geistvollen Abhandlung über den Ursprung [illegible] ment und seine Tragfähigkeit, die Widerstandskraft der Balten, dürften auch unsere Architekten

1) Vergl. Léonard de Vinci et [illegible]

stets reichlich Belehrung schöpfen. Abgeschlossen wird die Studie Heinrich von Geymüllers durch eine kurze Würdigung des Stils Lionardo's.

Der übrige Teil des zweiten Bandes hat, insofern als er uns Lionardo als Mann der Wissenschaft und als Dichter vorstellt, für die Kunstgeschichte eine untergeordnetere Bedeutung. Zunächst erhalten wir da Einsicht in die Kenntnisse des Meisters als Mediziner. Anatomie, Zoologie, vergleichende Anatomie und Physiologie trieb er mit Vorliebe, auf das lebhafteste unterstützt von seinem Freunde Marc Antonio della Torre [1]) Besonders für die zuletztgenannte Disziplin scheint Lionardo eine glühende Leidenschaft gefaßt zu haben; es kann nicht genug betont werden, daß er vor Servet und William Harvey (1578—1658) sich durchaus klar war über den Kreislauf des Blutes. Im folgenden lernen wir den Künstler als tüchtigen Astronomen kennen. Er weist der Erde und Sonne, dem Mond und den Sternen im Universum ihren Platz an und ist als Verfechter der Gravitationslehre der Vorläufer Isaac Newtons. Sodann giebt er uns eine eigene Abhandlung über physikalische Geographie. Die Natur des Wassers, der Ocean, die Flüsse auf und unter der Erde, die Gebirge mit ihren geologischen Problemen, die Atmosphäre und ihr Wechsel, alles dies erweckt seine Neugierde und spornt ihn zu geistreichen Spekulationen an. Von hervorragender Wichtigkeit für die Biographie Lionardo's sind seine vielen topographischen Aufzeichnungen, welche die verschiedensten Teile Italiens, Frankreich, die Donau, die Straße von Gibraltar, das mittelländische Meer und die Levante umfassen. Ein eigenes Kapitel schließlich orientirt uns über seine Ansichten vom Seekrieg, zeigt, wie er die Mechanik anzuwenden wußte und daß Musik ihm nicht ganz fern stand.

Was nun folgt, hat einen speziell litterarischen Wert. Es ist im hohen Grade verdienstvoll, daß Richter endlich einmal die philosophischen Maximen, die Aussprüche Lionardo's über Moral, seine polemischen und spekulativen Schriften veröffentlicht hat. Und nicht minder ist ihm die Publikation der humoristischen Werke des Meisters zu verdanken. Jeder wird seine Studien über das Leben und die Gewohnheiten der Tiere, seine Fabeln, Erzählungen, die vielen drolligen Einfälle und Prophezeiungen, die zahlreichen Entwürfe und Pläne mit der gespanntesten Aufmerksamkeit verfolgen. Zwar ist nach meiner Überzeugung nicht alles, was der Künstler uns hier vorträgt, in seinem Kopfe selbständig gereift; so lassen sich wohl bei den Fabeln bei näherer Untersuchung Einflüsse von Äsop und Philelphus nachweisen. Beide Dichter waren Lieblingsschriftsteller Lionardo's; in seinem Bücherverzeichnis im Codex Atlanticus, über welches Girolamo d'Adda eine höchst verdienstvolle Monographie herausgegeben, finden sich auch ihre Namen verzeichnet. Ebenso werden sich wohl unter den Facetien mehrere auf ganz bestimmte Quellen zurückführen lassen; als Beispiel nenne ich eine unter Nr. 1285 mitgeteilte. Hier hat offenbar die Erzählung des Benvenuto da Imola von dem Besuche Dante's bei Giotto zu Grunde gelegen. Das Wort, auf welches Lionardo anspielt „pingo de die, sed fingo de nocte" rührt nach dem Dantekommentator von Giotto her, und dieser entnahm es den Saturnalien des Macrobius (cf. Muratori, Antiquitates italicae medii aevi. Vol. I, S. 1185—1186). Es bleibt natürlich späteren Untersuchungen vorbehalten, zu entscheiden, in welchen Fällen Lionardo sich an ältere Autoren anlehnt, und in welchen Fällen er ganz auf eigenen Füßen steht.

Zum Schluß stellt Richter noch die Briefe des Künstlers, die datirten Notizen aus seinen Tagebüchern, mehrere sonstige auf seine Person bezügliche Dokumente zusammen und giebt uns eine reiche Blumenlese kleinerer Nachrichten, die zum Teil auf ihn selbst, zum Teil aber auf andere zurückgehen. Das meiste Interesse in der Rubrik „Miscellaneous Notes" bieten die Aufzeichnungen über seine Schüler, die Anmerkungen zu allerlei Büchern und Autoren, endlich die Inventare und Rechnungen. — Das Testament Lionardo's wurde bereits früher von Gustavo Uzielli mitgeteilt. Was die viel diskutirte Frage betrifft, ob Lionardo in den Jahren von 1482—1486 im Orient gewesen, so halte ich dieselbe noch nicht für völlig spruchreif. Zwar wird es sehr schwer fallen, dem Autor positiv das Gegenteil zu beweisen, allein so ohne weiteres darf man die von Richter abweichende Auslegung der betreffenden Dokumente

1) S. Tiraboschi, St. della Let., Vol. V, 988 und Vol. VII, 917 etc.

durch Gilberto Govi (Transunti della Reale Accademia dei Lincei. Vol. V. Ser. 3) nicht von der Hand weisen. Wir treten auf das Nähere hier nicht ein, die Leser der Zeitschrift kennen ja die Umrisse der Richterschen These (s. Bd. XVI, S. 133–141). Nur soviel sei bemerkt, daß es höchst auffallend ist, daß in den Mappen eines berühmten Künstlers, der Jahre lang im Oriente gelebt haben soll, sich keine einzige künstlerische Erinnerung an jene landschaftlich wie ethnographisch so interessanten Gegenden findet. Die auf Tafel 120 faksimilirten drei Gewaltherrscher in Rötel könnten gerade so gut in Venedig entstanden sein. Auch ist es ja bekannt, daß Lionardo mit den bedeutenden Geographen seiner Zeit, wie Benedetto Dei und Corsali, verkehrte; von ihnen mag er vieles über den Orient gehört haben. War er z. B. selbst am schwarzen Meere und am Caspisee gewesen, so hätte er, als Mann der Erkenntnistheorie nicht nötig gehabt, sich bei Bartolomeo Turco (vgl. Nr. 1105) über die Ebbe- und Flutverhältnisse in jenen Gewässern zu erkundigen. Die Worte: „Scrivi a Bartolomeo turco del flusso e riflusso del mar di Ponto, e che intenda se tal flusso e riflusso è nel Mare Ircano over Mare Caspio", fallen schwer ins Gewicht gegen die Richtersche These!

Ehe ich meine Besprechung schließe, seien mir noch einige Bemerkungen vergönnt über das wertvolle, teilweise von Richter zum erstenmal publizirte Skizzen- und Studienmaterial des Meisters. Allein vier Studien beziehen sich auf die Madonna in der Felsgrotte, davon ist eine, die Draperiestudie zum Engel in der königlichen Bibliothek von Windsor Castle (Pl. 13), bisher noch nicht bekannt gewesen. Die Studie zum Johanneskopf im Codex Vallardi im Louvre (S. 342, Bd. I) dagegen findet sich schon in der illustrirten Ausgabe von Clements Buch über Michelangelo, Lionardo und Raffael. Auf den reizenden Engelkopf in der Bibliothek zu Turin (Pl. 42) habe ich seinerzeit hingewiesen, von der Rötelstudie zum Christusknaben endlich (Pl. 44) gab Ravaisson eine Kopie in der Gazette des beaux-arts vom 1. April 1881. Vollkommen einverstanden bin ich mit Richter über die Echtheit des Pariser Exemplars der Madone aux rochers.

Sehr umfangreich sind die Skizzen und Studien zur Anghiarischlacht. Geben dieselben uns auch kein endgültiges Bild von dem leider nicht mehr vorhandenen Karton, so bringen sie uns doch dem Ideenflug Lionardo's bedeutend näher und beweisen, daß der Künstler die für den Florentiner Ratssaal bestimmte Reiterschlacht mit besonderer Liebe behandelte. Die Konkurrenz mit Michelangelo mochte ihn auch noch anspornen. Nicht weniger als sechs Tafeln (Pl. 52—57) und überdies viele Illustrationen im Text zeigen, wie sehr der Maler in seine Aufgabe vertieft war und legen Zeugnis ab von der hinreißenden Gewalt seiner Gestaltungskraft. Mit dem, was Richter in seinem Werke als zur Anghiarischlacht gehörig publizirt, werden die Akten über dieselbe wohl so ziemlich geschlossen sein; ich wenigstens kenne nur ein Blatt, welches allenfalls noch hätte in die Betrachtung hineingezogen werden können. In der Akademie der schönen Künste zu Venedig befindet sich eine unzweifelhaft echte Bleistiftzeichnung (Braun, Nr. 46; Naya, Nr. 29), — der Profilkopf eines Mannes mit schmerzlichem Gesichtsausdruck — welche sich mit der von Richter S. 338 rechts mitgeteilten Studie offenbar deckt.

Und nun noch einige Bemerkungen über die berühmteste Komposition Lionardo's, über sein unsterbliches Abendmahl. Es kann keinem Zweifel mehr unterliegen, daß die früher allgemein für echt gehaltenen Apostelköpfe in der Sammlung der Großherzogin von Weimar nicht Studien zum, sondern Studien nach dem Bilde sind. Viardot und Waagen haben entschieden falsch gesehen. Auch ist der Christuskopf in der Brera zu Mailand durch Retouchen dermaßen entstellt, daß man ihn aus der Liste der authentischen Werke des Meisters streichen muß. Dagegen darf England sich rühmen, eine Anzahl wirklich ursprünglicher Studien für das Cenacolo zu besitzen. Wir sind Richter zu hohem Dank verpflichtet, daß er dieselben in guten Heliogravüren weiteren Kreisen zugänglich gemacht hat. Die in der königlichen Bibliothek zu Windsor Castle aufbewahrten Rötelstift-, Silberstift- und Kohlenzeichnungen zu den Köpfen der Evangelisten Matthäus, Judas Ischariot und Philippus (Pl. 47, 50 und 48), und die herrliche Draperiestudie zum rechten Arm St. Peters (Pl. 49), lassen uns den Ausfall

der Kastellerie in Weimar und Mailand einigermaßen verschmerzen. Von allen Entwürfen zur Cena sind zwei in Abbildung mitgeteilt, die prächtige Rötelskizze der Academia delle belle Arti in Venedig (Pl. XL) und eine geniale Federzeichnung in Windsor Castle. Bei letzterer wollen wir einen Augenblick verweilen. Sie zeigt uns rechts Simon Petrus mit Johannes, Judas und einem dritten, nicht erkennbaren Jünger, links den Heiland, an langer Tafel sitzend, mit zehn seiner Apostel. Der Verräter, welcher sich in beiden Fällen, wie auf der Venezianer Rötelzeichnung, nach altertümlicher Weise Christus gegenüber befindet, kehrt dem Beschauer den Rücken zu. Dieser zweite Entwurf ist deshalb von so hoher kunstgeschichtlicher Bedeutung, weil er den unumstößlichen Beweis dafür liefert, daß Lionardo eine Zeit lang in der Wahl seines Motives schwankte. Erst später wurde er sich darüber klar, daß der dramatischste Moment im Abendmahl der ist, wo Jesus die erschütternden Worte spricht: „Wahrlich, ich sage Euch, Einer unter Euch wird mich verraten", und daß die Aufgabe des Malers darin bestehen müsse, den Eindruck wiederzugeben, welchen die Prophezeiung des Erlösers auf die Jünger macht. Anfänglich hingegen hat er offenbar daran gedacht, anzuknüpfen an das Wort des Evangelisten: „Und er nahm den Kelch und sprach zu ihnen: das ist mein Blut des neuen Testamentes". Es wundert mich, daß Richter es unterließ, auf den Zusammenhang dieser Bibelstelle mit der Skizze hinzuweisen, für mich ist derselbe keinen Augenblick zweifelhaft. Christus, die neunte Gestalt von rechts, dem Verräter Judas schräg gegenüber, hält in der linken Hand einen auf das deutlichste accentuirten Pokal. So bildet also die Federzeichnung in Windsor Castle ein wichtiges Glied in der langen Kette von Entwürfen und Studien zum Abendmahl. Wurde sie vom Meister auch wieder bei Seite gelegt, so gebührt ihr dennoch, eben weil sie von neuem für das ihm bis an sein Ende eigene rastlose Streben zeugt, in jeder Lionardobiographie ein hervorragender Platz.

Ich bin am Ende meiner Besprechung angelangt. „Eine volle Würdigung wird Lionardo erst erfahren, wenn einmal alle seine Manuskripte gelesen sind!" heißt es im letzten Satz der dem Dohme'schen Sammelwerk „Kunst und Künstler" eingereihten Studie. Seitdem sind kaum fünf Jahre vergangen, und bereits ist ein großer Teil von den Schriften des Meisters der Vergessenheit entrissen. Deutscher Gründlichkeit und Gelehrsamkeit und französischem Eifer verdanken wir die schönen Resultate. Neben Jean Paul Richter macht sich Charles Ravaisson-Mollien um die Handschriften des Künstlers verdient. Erst jetzt kommen die Lionardostudien recht in Schwung. An eine definitive Monographie darf zwar noch niemand denken; es war entschieden verfrüht, die Konkurrenz zu einer solchen auszuschreiben, ernste Geister können sich kaum an derselben beteiligen. Wird jedoch mit der bisherigen Energie weiter gearbeitet, dann ist Aussicht vorhanden, daß Lionardo, ehe das Jahrhundert auf die Neige geht, ein bleibendes litterarisches Denkmal erhält. Schon heute aber steht er vor uns, ein gewaltiger Torso, der seine Zeitgenossen weit überragt und bisweilen sogar seine Nachkommen in den Schatten stellt.

Zürich, im Mai 1884. Carl Brun.

Zur Geschichte des Holzschnittes.

Von Wilhelm Schmidt.

In dem Besitze des Herrn Antiquars L. Rosenthal zu München befindet sich ein Manuskript, welches für die Geschichte des Holzschnittes von Bedeutung ist. Das Ganze besteht aus vier Teilen: 1) Das goldene Büchlein von unserer lieben Frau Maria, in Prosa; 2) Die goldene Schmiede des mittelhochdeutschen Dichters Konrad von Würzburg; 3) ein deutsches Gedicht zu Ehren der Jungfrau Maria; 4) eine Betrachtung für den Karfreitag, in Prosa. Das Ganze muß einem Dominikaner gehört haben, denn vorn ist eine Miniatur eingefügt: Maria mit dem Kind, welche der Dominikanerheilige Petrus Martyr verehrt; ferner ist auf

der Rückseite einer anderen Miniatur, die Verkündigung darstellend, mit Tinte [illegible] „Dem erwürdigen [illegible] Herrn [illegible] zu den [illegible] [illegible] heilig". [illegible] oder Predigermönche [illegible] der Dominikaner. [illegible] wir am Schluß des Bandes einen [illegible], [illegible] 1401–1414 [illegible] der Dominikaner war, [illegible]. Dies [illegible] 12. Juni 1405 [illegible] „Bambergensis [illegible]" [illegible] Bamberger [illegible] auf Bamberg [illegible], [illegible] Veranlassung nicht an die bestimmte Person gelangt oder in die Hände eines der Predigermönche zurückgekommen sein. Zum Manuskripte [illegible] es nicht, sondern wurde [illegible] zur [illegible] des Einbandes [illegible]. [illegible] ist es [illegible], daß [illegible] Nürnberg [illegible], [illegible] wir auch auf [illegible] von der [illegible] [illegible]. [illegible] haben wir einen [illegible], indem am Schlusse des Marienbüchleins [illegible] „Anno domini M CCCC L an dem [illegible] [illegible] [illegible] vor [illegible] und der [illegible] reys". St. Ursulatag, bezw. der der elftausend Jungfrauen, ist am 21. Oktober. Was die „[illegible]" bedeutet, kann ich nicht sagen.

Die vier Miniaturen des Bandes sind: Madonna mit Petrus Martyr, Madonna mit der heil. Katharina von [illegible], [illegible] heil. [illegible], und die Verkündigung Mariä. Die beiden ersten sind von einer Hand, vollkommen noch in dem früheren idealistischen Stile, der in Deutschland vor dem Einflusse der flandrischen Malerei herrschte, weich in den Formen, von [illegible] Andacht. [illegible] Stil [illegible] die [illegible], die [illegible] an Kunstwert den genannten Blättern bedeutend nachsteht. Auf der Rückseite ist eine (leider verschnittene) Inschrift, [illegible] dieses Blatt dem „ehrwürdigen lieben Vater Conrad [illegible]" [illegible] habe es gemalt. [illegible] eine Nonne hat auch die [illegible] Miniatur, Verkündigung, gemalt, welche die früher erwähnte Schrift auf der Rückseite trägt, kraft deren das Bild dem „Supriol" geschenkt wurde. Wahrscheinlich waren dies Dominikanerinnen des Katharinaklosters in Nürnberg, die in enger Beziehung zu den Predigermönchen standen; es deutet auch darauf die Thatsache, daß auf die Miniatur mit dem heil. [illegible] die mit der heil. Katharina folgt.

Diese Zeichnungen sind [illegible] in den Bande [illegible], sondern die Holzschnitte, deren nicht weniger als [illegible] werden, nämlich 12 größere und 64 kleinere Blätter. Die letzteren sind dem, wie bemerkt, im Oktober 1450 vollendeten Marienbüchlein beigefügt und [illegible], daß der Schreiber immer [illegible] mit dem Manuskript. Sie können also nicht später fallen, als der Beginn der Handschrift. Sie bilden eine Folge und stellen das Leben Mariä und Christi vor. Auf dem Blatte mit der Verkündigung Mariä [illegible] das [illegible] der [illegible]. Die [illegible] Holzschnitte bilden keine Folge und [illegible] Szenen der heiligen Geschichte. [illegible] auf zwei Nummern sind sie von gotischen Umrahmungen eingefaßt, wie sie damals beliebt waren. Auf Petrus und [illegible], [illegible] Christi [illegible], den beiden [illegible] Kreuz (nicht dem vorn eingeklebten), dem Tode Mariä, der Madonna mit den Heiligen Katharina und Barbara [illegible] das Wasserzeichen der [illegible] bei dem von [illegible] gehaltenen toten Christus das der Weintraube. Sämtliche Holzschnitte (vielleicht mit einer Ausnahme) scheinen aus der gleichen Werkstätte hervorgegangen, die großen so gut wie die kleinen: die Kolorirung wie die Formengebung ist dieselbe, nur daß die kleineren roher erscheinen. In den Motiven zeigt sich [illegible] deutlich: im wesentlichen schließen sich die Blätter der vor-van-Eyckschen Kunstweise noch an, jedoch beginnt die Neigung zu schärfern, geradliniger gebrochenen Falten, die man der flandrischen Kunst entnahm. Hier und da finden sich kleine Schattierungsversuche. [illegible], z. B. die Stellung der Maria auf dem zweiten Christus am Kreuz, lassen eine wesentlich frühere Entstehungszeit, als das Buch geschrieben wurde, nicht zu. Es ist auch an sich nicht wahrscheinlich, daß man nur frühere Blätter eingeklebt und auch die größeren, die doch einen Stil mit den kleineren zeigen und keine Folge bilden, also von einander unabhängig sind, alle aus einer und derselben [illegible] genommen habe. [illegible], der

zwischen 1445 und 1460 die deutsche Kunst sich in einer Weise veränderte, die vielleicht ohne Beispiel dasteht. Übrigens zeigt der eine Schnitt, Christus am Kreuz, der vorn am Titel sich findet und auf Pergament abgedruckt ist, eine andere Hand als die übrigen, und beweist in den überlangen Figuren und der schärferen Gewandbildung einen indirekten Einfluß des Roger van der Weyden. Man wird die Entstehungszeit der Blätter am besten zwischen 1445–1450 verlegen. Für die Zeitbestimmung anderer Blätter, die aus begreiflichen Gründen noch sehr im Ungewissen schwebt, bildet unser Codex einen guten Anhalt, und es läßt sich aus ihm die alte Nürnberger Xylographie konstruiren, die ohne Zweifel einen großen Teil Süddeutschlands bereits zu jener Zeit mit ihren Produkten versehen hat. Weiter bietet mir derselbe auch einen neuen Anhalt für meine Ansicht, daß man die Holzschnittinkunabeln gewöhnlich zu früh datirt hat: in dem von Soldan verlegten Werke „Meisterwerke der Holzschneidekunst“ habe ich den Versuch gemacht, die Jahreszahlen in dieser Weise zu behandeln (der Text zu dem Werke ist von einem mir Unbekannten bloß nach den Lichtdrucken verfaßt, nur die Titel und Jahreszahlen zu den 66 Blättern sind von mir). Sämtliche Schnitte der Handschrift sind kolorirt, und es ist besonders auf das stark verwendete Blau aufmerksam zu machen.

Was die Schreibweise anbelangt, so weicht dieselbe von der bayerischen und Augsburgischen nicht minder wie von der oberrheinischen ab, stimmt aber mit der in Nürnberg auch sonst nachweisbaren überein. Auch sie deutet auf Nürnberg. Und selbst in dem Falle, daß der Codex aus Bamberg stammte, der einzigen Stadt, die eventuell — aber sehr in zweiter Linie — noch denkbar wäre, hätten wir hier doch immer die gleiche Kunstweise wie in dem nahen Nürnberg; es fragt sich noch dazu, ob man nicht etwa auch in diesem Falle die Blätter aus Nürnberg bezogen hat. Zur fränkischen Schule gehören sie jedenfalls. Das ganze Buch muß übrigens von einer Hand geschrieben sein, und, wie man nach dem etwas zittrigen Duktus bemerken könnte, von einer nicht mehr jungen Persönlichkeit.

Aus der Berliner Hamilton-Bibliothek.

Zu der berühmten Darstellung der Auferstehung der Toten in dem byzantinischen Mosaik des jüngsten Gerichts der Kathedrale von Torcello hat sich in einem in der Manuskriptensammlung des Herzogs von Hamilton erworbenen byzantinischen Psalter des XIII. Jahrhunderts ein merkwürdiges Seitenstück gefunden. Wie zu Torcello, kommen auch in der hiesigen Darstellung auf den Schall der Posaune die Ungeheuer und Raubtiere zu Wasser und zu Lande herbei und speien aus, was sie von menschlichen Gliedmaßen verschlungen hatten, damit sich dies alles am jüngsten Tage wieder zu neuem Leben vereinige. In dem griechischen Malerbuche vom Berge Athos wird diese Scene in derselben Weise den Künstlern vorgeschrieben. Damit übereinstimmende Gemälde lassen sich denn auch in der griechischen Kirche bis in das vorige Jahrhundert verfolgen. Desto seltener treten dieselben indessen im Mittelalter auf. In dem Zusammenhang der Weltgerichtsbilder oft betrachtet ist eine ähnliche Miniatur im Hortus Deliciarum der Äbtissin Herrad von Landsperg, die indessen bei der Belagerung Straßburgs im Jahre 1870 zu Grunde ging. Ob dieselbe in den Nachbildungen von Durchzeichnungen nach einer Reihe von Darstellungen dieses herrlichen Codex, die seit einigen Jahren (in Straßburg bei Trübner) im Erscheinen begriffen sind, enthalten sein wird, steht noch abzuwarten. Vorläufig kennen wir dieselbe nur aus Engelhardts Beschreibung. Erhalten ist indessen eine andere und zwar frühere Miniatur in dem byzantinischen Evangeliarium 1ᵇ No. 74 der Pariser Bibliothek. Rohault de Fleury, welcher das wichtige Manuskript mehrfach erwähnt, setzt dasselbe in das 11. Jahrhundert.

Von einem früheren Auftreten desselben Gedankens in der bildenden Kunst ist mir nichts bekannt geworden. Doch auch spätere Beispiele des Mittelalters finden sich nirgends beschrieben.

Die Miniatur der Hamilton-Bibliothek muß daher neben dem Kaiser-Evangeliar und dem Mosaik zu Torcello unser ganz besonderes Interesse in Anspruch nehmen.

Daß die byzantinische Malerei des 11. Jahrhunderts nicht die Erfinderin dieser Scene gewesen sein konnte, war von vornherein wahrscheinlich. Die Beispiele, in denen die bildende Kunst des Mittelalters einen eigenen Gedanken in den Ideenkreis der Völker einführt, sind nur selten. Vor allem in der byzantinischen Kunstentwicklung. Um so sicherer mußte das in Rede stehende Motiv in einem Werke der kirchlichen Litteratur vermutet werden, welches die Phantasie des Malers genährt haben konnte. Das früheste Beispiel einer Ausmalung der Auferstehungsscene von oben beschriebener Art in der kirchlichen Litteratur fand ich in den im Zusammenhange einer kunstgeschichtlichen Untersuchung dieser Frage bisher nirgends betrachteten Predigten des syrischen Kirchenvaters Ephraem († 378). Und nicht etwa in gelehrten Auseinandersetzungen versteckt, wo sie sich leicht der Aufmerksamkeit der Kirche hätten entziehen können, im Gegenteil, an mehreren Stellen und zwar gerade in solchen Reden, die für den Gebrauch beim öffentlichen Gottesdienst bestimmt waren. Dazu kommt, daß diese Reden in metrischer Form und in einer merkwürdig ergreifenden Kraft der Sprache geschrieben sind. In den wirklichen Gebrauch der Kirche sind Ephraems Predigten namentlich in der griechischen Kirche aufgenommen, doch finden sie sich vereinzelt auch in den abendländischen Predigtsammlungen des Mittelalters. Daß diese Reden demnach in der byzantinischen Kunst lauter fortklingen als in der des Abendlandes, darf daher niemanden Wunder nehmen. Die Kirchenmalerei großen Stils durfte in ihren Kompositionen stets nur denjenigen Gedanken einen Ausdruck geben, die der Gemeinde längst vertraut waren. Wenn aber der byzantinische Künstler den von glühender Phantasie getragenen Schilderungen eines Ephraem folgte, so durfte er sicher sein von den weitesten Kreisen verstanden zu werden. Das Auftreten derselben Gedanken in dem Codex der Herrad von Landsberg bildet für das Abendland eine Ausnahme. Hier trägt die Malerin mit wesentlich wissenschaftlichen Absichten in ihren Miniaturen alles zusammen, was neu und fremd in ihrer Heimat war. Von einer rein kirchlichen Wirkung konnte in diesem Buche nicht die Rede sein.

Die auf die oben erwähnte Auferstehungsscene bezüglichen Schilderungen Ephraems befinden sich bei Zingerle: Ausgewählte Schriften des heiligen Ephraem. Innsbruck 1832. (3 Bände), namentlich Bd. I, 153 und II, 281. Da eine eingehende Vergleichung dieser Stellen mit der Miniatur der Hamiltonbibliothek an der Hand einer Abbildung vorgenommen werden müßte, so kann hier nur auf die Schrift des Unterzeichneten: Das jüngste Gericht in der bildenden Kunst des frühen Mittelalters, unter deren Abbildungen eine Nachbildung dieser Miniatur in Lichtdruck enthalten ist, verwiesen werden. In ganz ähnlicher Weise stand die Auferstehungsscene den Verfassern der Sibyllinischen Weissagungen vor Augen. Die mannichfachen Schilderungen des Weltgerichts bieten hier auch noch andere interessante Vergleichungspunkte mit der bildenden Kunst dar. Einander weit entlegene biblische Anschauungen, welche die kirchliche Kunst in dem Bilde des jüngsten Gerichts zusammenfaßte, sind auch hier zu einer Katastrophe vereinigt. So namentlich die Vorstellung von dem Feuerstrom, welcher von dem Richterstuhl Christi zu den Verdammten hinabrollt, ferner der bei der Vernichtung des alten Firmamentes entweichende Himmel, der wie ein Brief zusammenrollt. Betreffende Schilderungen finden sich in Nehrings Ausgabe der sibyllinischen Weissagungen, namentlich S. 210, 386 und 389. Da indessen die aus verschiedenen Redaktionen hervorgegangenen Bestandteile dieser Bücher noch nicht hinreichend auf ihren Ursprung untersucht sind, so können dieselben nicht ohne weiteres als Vorbilder des Künstlers in Betracht gezogen werden.

Derselbe Psalter der Hamilton-Bibliothek zeigt noch eine andere Auferstehungsscene, welche für die byzantinische Kunst nicht minder charakteristisch und ebenso selten als die vorerwähnte ist, eine Erweckung des Lazarus, bei welcher Hades den Toten zur Oberwelt emporbringt. Der antike Mythus von dem Aufenthalt der Schatten der Gestorbenen in der Unterwelt ist hier mit dem christlichen Wunder unbedenklich vereinigt. Der Maler steht demnach unter dem Einflusse derselben Anschauungen wie der Verfasser des zweiten Teiles des apo-

kryphen Evangelium des Nikodemus, wo Hades als Herr über die Schatten der Abgeschiedenen geschildert wird. Auch bei der Erweckung des Lazarus wird hier besonders hervorgehoben, daß Hades auf das Geheiß Jesu gezwungen wurde, die Seele des Lazarus frei zu geben. Die Anordnung der Miniatur des Hamiltonpsalters (Fol. 79a Psalm 29, 1) ist folgende: Auf der einen Seite steht Christus, neben ihm Martha; zu seinen Füßen liegt Maria Magdalena. Auf der anderen Seite steht in der in den Fels gehauenen Graböffnung Lazarus. Er scheint soeben zu erwachen. Das mit dem gelben Nimbus umgebene Haupt blickt zu Christus hinüber. Daneben ist ein Mann im Begriff, das nach Mumienart um den Körper gewundene Leichentuch zu lösen. Bis hierher zeigt die Miniatur keine wesentliche Abweichung von der geläufigen Darstellungsweise. Doch in der Mitte steigt aus einem erdfarbenen Rachen Hades, eine schwarze menschliche Gestalt mit gesträubten Haaren hervor, die den Lazarus der Oberwelt zurückgiebt.

Bisher waren nur zwei Darstellungen von verwandter Art bekannt. Die eine in dem griechischen Psalter Nr. 217 des Palazzo Barberini; die andere in dem griechischen Psalter vom Jahre 1066 im britischen Museum (siehe Dobbert, Der Triumph des Todes im Campo Santo zu Pisa. Repertorium für Kunstwissenschaft IV, S. 23, Note 23). Die Miniatur der Hamilton Bibliothek bildet das dritte Beispiel. Ob die byzantinische Kunst auch noch nach dem 13. Jahrhundert die Erweckung des Lazarus in dieser Weise dargestellt hat, steht vorläufig dahin. Das Malerbuch vom Berge Athos hat die Einführung des Hades in diese Scene bereits fallen lassen. Die Bedeutung dieser Miniaturen für die Kunstgeschichte des Mittelalters wird sofort ersichtlich, so wie wir dieselben mit den gleichzeitigen Darstellungen derselben Scene im Abendlande vergleichen. Die Reihenfolge der Letzteren von der altchristlichen Zeit bis in die abendländische Kunst des 11. Jahrhunderts, läßt sich auf Grund von Franz Xaver Kraus' verdienstlicher Untersuchung über die betreffende Darstellung in dem Cyklus der Wandgemälde zu Oberzell klar überblicken. (Speziell für die altchristliche Zeit siehe auch Hetrets Artikel „Lazarus“ in dem soeben erschienenen zehnten Hefte von Kraus' Realencyklopädie der christlichen Altertümer.) Nirgends ist in den bezüglichen Beispielen der abendländischen Kunst etwas von einer ähnlichen Vermischung mit antiken Vorstellungen zu finden. Dieser Umstand ist um so bemerkenswerter, als auch im Abendlande das Evangelium des Nikodemus in lateinischer Sprache vorlag. Doch selbst in die Psalterillustrationen des Abendlandes, die doch wesentlich ein gelehrtes Publikum ins Auge faßten, dem eine Vereinigung antiker und christlicher Vorstellungen auf den verschiedensten Gebieten der kirchlichen Kunst durchaus geläufig war, scheint dieser Zug keinen Eingang gefunden zu haben. Es kann daher unbedenklich schon jetzt darauf hingewiesen werden, daß die byzantinische Kunst mit dieser Auffassung der Scene — soweit sich bis jetzt übersehen läßt, vom 11. bis 13. Jahrhundert — ihren besonderen Weg geht.

Das zur öffentlichen Besichtigung im Kupferstichkabinet ausgestellte Blatt des genannten Codex mit dem herrlichen Reigen von Mädchen und Frauen, die nach der Flöte tanzen, ist auf der beistehenden Erklärungstafel von der Direktion als „Himmelfahrt Christi nach Psalm 17“ bezeichnet. Entschieden eine ungemein interessante Auffassung!

Berlin. Georg Voß.

Hans Burgkmair.

Eine biographische Skizze von Richard Muther.

Mit Illustrationen

Es ist nicht wenig zu bedauren der große Unfleiß und Versaumnung unserer Vorfahren, der alten Teutschen, welche, ob sie wol viele fürtrefliche Meister in unserer Kunst gehabt, dannoch derselben Lob, Kunst und Lehre nicht mit einigen Zeilen zur Nachricht, Folge und Antrieb verfasset, und aller Nachwelt zur Wissenschaft hinterlassen haben: gewiß ists, daß, so ich nicht mit gegenwärtigen nothwendigen Werk ins Mittel getretten wäre, und dasjenige, was ich theils von denen alten Künstlern gehört, theils gesehen, aufgezeichnet hätte, solte ihrer viele hochrühmliche Furtreflichkeit wol gänzlich erlegen und in Vergessenheit gekommen seyn, daß unsere Nachkömmlinge gar nichts von ihrer Kunst und Tugend würden gewußt haben: wie es dann gegenwärtigen Hans Burkmayer unfehlbar begegnet wäre." Mit diesen Worten beginnt Sandrart die spärlichen Notizen, die er im zweiten Teile seiner „Teutschen Akademie" III. S. 232, über Burgkmair giebt. Und was er vor 200 Jahren gesagt hat, gilt auch heute noch. Noch jetzt nimmt Hans Burgk-

mair unter den vielen deutschen Künstlern, die von der Geschichtschreibung stiefmütterlich behandelt werden, eine der ersten Stellen ein. Nicht genug, daß die von Sandrart erwähnten Frescomalereien des Künstlers teils gar nicht, teils bis zur Unkenntlichkeit verdorben auf uns gelangt sind, — selbst seinen erhaltenen Werken bringt man ein verhältnismäßig geringes Interesse entgegen, wenn es auch selbstredend an einzelnen Bemühungen um den Meister nicht gefehlt hat. Die biographischen Daten über ihn und seine Familie hat E. von Huber in einem Aufsatz über „Die Malerfamilie Burgkmair von Augsburg“ in der Zeitschrift des historischen Vereins für Schwaben und Neuburg, Erster Jahrgang, Augsburg 1874, S. 310—320 gut zusammengestellt. Die hauptsächlichsten Bilder hat Waagen im ersten Bande seines Handbuchs der niederländischen und deutschen Malerschulen, S. 255, und im zweiten Bande seiner „Kunstwerke und Künstler in Deutschland“ besprochen. Eine Aufzählung der Holzschnitte gab Bartsch im siebenten Bande des Peintre-graveur, S. 199—212, Heller in seinen Zusätzen, S. 35—38, und Passavant im dritten Teile seines Peintre-graveur, S. 264—292. Burgkmairs umfangreicher Thätigkeit für die Bucherillustration wendete Wiechmann Kadow seine Aufmerksamkeit zu. Er unterzog sich im Jahre 1856 der Mühe, die zerstreuten Angaben, die sich in Weigels Kunstkatalogen, Panzers Annalen und sonstigen bibliographischen Werken finden, zu sammeln und veröffentlichte sie im zweiten Jahrgange des Archivs für die zeichnenden Künste, S. 152—168. Dieses von Wiechmann gesammelte Material hat dann Nagler für seinen Artikel über Burgkmair in den „Monogrammisten“ in umfassender Weise benutzt, während ich im 14. Kapitel meiner „Geschichte der deutschen Bücherillustration“ es zu vervollständigen und kritisch zu sichten suchte. Über Burgkmairs Thätigkeit für die Bücherornamentik endlich hat Butsch im ersten Bande seiner „Bücherornamentik der Renaissance“ treffliche Bemerkungen gemacht. Trotz dieser zahlreichen Einzelforschungen ist eine Monographie über Burgkmair noch nicht geschrieben worden. Wiechmann bereitete eine solche vor, die jedoch nicht zu stande kam. Die einzige kurze Lebensbeschreibung des Meisters, die wir besitzen, ist diejenige, welche Woltmann 1876 für den dritten Band der deutschen Biographie, S. 576, verfaßte und die dann im folgenden Jahre in Dohme's „Kunst und Künstler Deutschlands und der Niederlande“, Nr. 11, wieder abgedruckt wurde. Ihm schließt sich Woermann im zweiten Bande der Geschichte der Malerei, S. 446—449 an. Im Folgenden versuche ich eine vorläufige kurze Übersicht über Burgkmairs Wirken zu geben, die ich später zu einer größeren Biographie auszuarbeiten gedenke.

Hans Burgkmair gehörte einer seit langer Zeit in Augsburg ansässigen Familie an. Bereits 1446 kommt in den Augsburger Steuerbüchern ein Ulrich Burgkmair unter der Ortsbezeichnung „Sechsengasse“ vor, der noch 1451 und 1461 genannt wird. Aus dem Jahre 1454 verzeichnen sie einen Thoman Burgkmair, eine Burgkmairin und einen Burgkmair ohne beigesetzten Namen, 1461 einen Simon und einen Peter, 1494 einen Paul und einen Jörg. Auch im übrigen Schwaben war die Familie verbreitet. Auf einem Zettel von 1506 im Augsburger Archiv, von Reutlingen geschrieben und unterzeichnet, kommt ein Burgkmair als Weibel vor.

Der erste kunstgeschichtlich wichtige Vertreter des Namens war Thoman Burgkmair, der jedenfalls von dem erstgenannten Thoman zu unterscheiden ist. Er befand sich 1460 in der Lehre bei dem damaligen Briefmaler, späteren Buchdrucker Johann Bämler. 1471 schrieb er das erste im Augsburger Stadtarchiv bewahrte Malerbuch, in dem er die

Namen der Maler aufzählt, die 1460 in Augsburg lebten und die er alle als Lehrjunge noch gekannt habe. Bei dem Bildschnitzer Ulrich Wolfertzhauser fügt er hinzu, daß er [illegible] sein Schwager gewesen sei. 1473 wohnt er in der Kanthengasse. 1479 erscheint er zum erstenmal unter der Ortsrubrik „Von S. Anthonis". Unter derselben Rubrik befindet er sich noch 1480, während er 1481, 1483 und 1486 unter „Schmidhaus", dem Eckhaus des Schmidberges und der Karolinenstraße, auftritt. Seit 1488 steht er regelmäßig unter der Ortsbezeichnung „Vom Diepolt". 1497 stellt er, wie das erste Malerbuch angiebt, einen Lehrjungen namens Jorg Guttnecht bei der Malerzunft vor. Unter dem Jahre 1523 meldet dasselbe Malerbuch seinen Tod. Er hätte also, wenn man seine Geburt etwa ins Jahr 1446 setzt, ein Alter von 77 Jahren erreicht. Die Besitzerin seines Hauses war 1523 die Thoman Burgtmairin, 1525 ging es auf den berühmten Augsburger Helmschmied Colmann über, welcher die Rüstungen für Kaiser Maximilian fertigte, und die Dorothea Burgtmairin, Thomans Witwe, wohnte bei diesem bis 1530 in Miete.

Über die künstlerische Thätigkeit des Thoman Burgtmair fehlen leider alle Nachrichten. Nur zwei in der Augsburger Galerie bewahrte Bilder werden von Marggraff[1] mit einiger Wahrscheinlichkeit auf ihn zurückgeführt. Das eine, aus dem Jahre 1477, ist ein Stiftsbild aus dem Kloster Kaisheim und stellt Christus am Kreuz zwischen den beiden Schächern dar, links Maria mit den heiligen Frauen und Johannes, rechts den gläubigen Hauptmann und die Pharisäer, im Hintergrunde Jerusalem mit Palästen, Tempeln und Spitztürmen. Die Eigentümlichkeiten in der Komposition, die Gesichtstypen des Johannes und der Magdalena, das helle, leuchtende Kolorit, erinnern an die kölnische Schule, während sich in den unbehilflichen Bewegungen der einzelnen Gestalten die alte Augsburger Schule kenntlich macht. Figuren wie Landschaft zeigen dieselbe Behandlung, die wir später weiter entwickelt bei Thomans Sohne finden; die Figur des guten Hauptmanns kehrt sogar auf dessen Bilde von Sta Croce beinahe kopirt wieder. Das zweite Bild stellt den Tod der Maria dar. Die Sterbende liegt mit dem Haupt auf einem Kopfkissen in hölzerner Bettstatt unter roter Decke und hält die Kerze, welche Johannes ihr gereicht hat; Petrus in priesterlichem Gewande spricht die Einsegnungsworte, Jacobus minor sitzt auf der Bettbank und liest die Sterbegebete vor. Der leidenschaftliche Ausdruck des Affektes, die strenge Zeichnung, das helle Kolorit, die langgeschlitzten Augen, breiten Füße, stark markirten Adern finden sich auch in diesem Bilde wie in dem vorigen vor und zeigen denselben Meister, der auf den ältern Holbein wie auf Hans Burgkmair Einfluß übte. Aber solche Vermutungen führen zu keiner Sicherheit, und es ist zu bedauern, daß wir ein sicher beglaubigtes Bild von Thoman Burgkmair, der jedenfalls ein sehr geachteter Augsburger Maler gewesen ist, nicht nachweisen können.

Daß Hans Burgkmair der Sohn und nicht, was nach den Todesjahren beider wahrscheinlicher zu sein schien, der jüngere Bruder Thomans war, geht aus dem Steuerbuch von 1499 hervor, wo unter Thoman Burgtmair auch „Hans sein Sun" als Steuerzahler eingetragen ist. Über seine Jugendentwickelung sind leider die Nachrichten sehr spärlich.

Drei Kunstwerke belehren uns über die Zeit seiner Geburt: das Porträt Geilers von Kaisersperg in Schleißheim vom Jahre 1490, ein Holzmedaillon in Berlin aus dem Jahre 1518 und das Selbstbildnis des Meisters im Wiener Belvedere vom Jahre 1529

1) Katalog der Kgl. Gemäldegalerie in Augsburg, S. 11 und Nr. 667.

Alle drei haben Inschriften, welche uns sagen, daß Burgkmair 1490 17 Jahre alt war, 1518 im 44. Jahre seines Alters stand und 1529 das 56. Jahr vollendet hatte. So ergiebt sich als die Zeit seiner Geburt das Jahr 1473.

Sein erster Lehrer ist jedenfalls sein Vater gewesen. Früh aber reizte es ihn, auch andere Künstler kennen zu lernen, besonders den von seinen Zeitgenossen als pictorum gloria bezeichneten, einer alten Augsburger Familie entstammenden Martin Schongauer, den „hipsch Martin“ in Colmar; und so finden wir, wenn wir der Inschrift der von Burgkmair angefertigten, jetzt in der Münchener Pinakothek bewahrten Kopie des Schon-

Christus und Maria auf dem Throne. 1507.

gauerschen Selbstbildnisses[1]) folgen, Burgkmair früh in Schongauers Werkstätte bis zu dessen Tode 1488 thätig.

Auch noch nach Schongauers Tode ist er eine Zeitlang im Elsaß geblieben. Wir ersehen dies aus der erst ganz kürzlich bekannt gewordenen Inschrift auf dem oben erwähnten Bilde in Schleißheim, welches den Straßburger Prediger Johannes Geiler von Kaisersperg in Priesterornat mit einer schwarzen Kappe auf dem Haupte darstellt. Die auf der Rückseite angebrachte Inschrift lautet: „1490 Doctor Johannes Gailer von Kaysersperg Praedikant zu Strassburg. Von Hanns Burgkmair Maler gekonterfet was 17 Jar alt Dem Hern und Bischofen Fridrich graven zu Hohenzolern.“ Wahrscheinlich hatte Bischof Friedrich von Augsburg das Porträt des berühmten Straßburger

1) Amtlicher Katalog der Pinakothek, Nr. 220.

Predigers zu besitzen gewünscht, und Thoman Burgkmair hatte seinen im Elsaß weilenden Sohn aufgefordert, die Arbeit zu liefern. Von großem künstlerischen Werte ist dieses früheste datirte Werk des jungen Malers nicht. Die Pinselführung ist noch eine schülerhafte, und das Gesicht des Predigers hebt sich von dem grellen blauen Hintergrunde in

Madonna mit der Traube. 1510

ziemlich unharmonischer Weise ab; trotzdem ist es als das früheste Zeugnis seiner malerischen Thätigkeit von hohem Interesse.

Wo er sich in den folgenden Jahren aufgehalten hat, ist unsicher; wahrscheinlich war er eine Zeitlang in Italien, wenigstens in Venedig. Wann er nach Augsburg zurückgekehrt ist, steht ebenfalls nicht fest. Erst am Schlusse des Jahrhunderts wird er in den Urkunden wieder erwähnt. Im Jahre 1498, also im Alter von 25 Jahren, erhielt er die Gerechtigkeit, was das zweite Malerbuch mit den Worten meldet: „Item Hans Burckmair ist kommen für ein ehrsames Handwerck, als man zahlt 1498 Jahr am

Sundtag nach Sant Jacobstag und hat gegeben einen Gulden und ein Pfund Wachs, als die andern auch gegeben handt.“ Im folgenden Jahre (1499) stellte er der Zunft seinen ersten Lehrjungen vor, dessen Name nicht angegeben wird, 1501 hatte er drei Lehrlinge, einen aus Venedig gebürtigen Caspar Strasso, einen Balthasar Kracker aus Heilbronn und einen Jörg Kinig, 1502 einen Wilhelm Ziegler. Er wohnte am Anfange des 16. Jahrhunderts in einem sehr freundlichen Hause am Ostabhange des Zosenberges, der in Augsburg der Mauerberg heißt, weil die älteste Stadtmauer an ihm hinführte, unweit der sogenannten Hühnerstaffeln, gegenüber dem altberühmten Mauerbade.

Die ersten Arbeiten, welche der junge Meister in Augsburg zu liefern hatte, gehören zu der bekannten Folge von Darstellungen der ältesten christlichen Basiliken in Rom, die im Auftrage der Nonnen von angesehenen Augsburger Künstlern für den Kreuzgang des Katharinenklosters in Augsburg gemalt wurden. Bei Hans Holbein d. Ä. wurde von Dorothea Rölinger die Basilika Sta. Maria Maggiore, von Veronica Welser die Basilika des h. Paulus bestellt; einen unbekannten Meister L. F. beauftragte Helena Rephon mit dem Bilde der Basiliken St. Lorenz und St. Sebastian. Die übrigen drei Basiliken hatte Burgkmair zu liefern. Anna Riedler bestellte bei ihm die Basilika St. Peter, Barbara Riedler diejenige von S. Giovanni, Veronica Welser diejenige von Sta. Croce. Er fertigte die Basilika des heil. Petrus 1501, die Basilika San Giovanni in Laterano mit Darstellungen aus der Legende des Evangelisten Johannes 1502, die Basilika Sta. Croce, worin er auf dem Mittelbilde die Wallfahrt zum heiligen Kreuz, auf den Seitenfeldern den Tod der heiligen Ursula darstellte, 1504[1]. Alle diese Bilder, welche der Künstler im Alter von 28 bis 31 Jahren gemalt hat, zeigen ihn schon als einen sehr tüchtigen und durchaus selbständigen Meister. Die Komposition der Petersbasilika ist zwar noch nicht geschlossen genug und steht gleichzeitigen Nürnberger Arbeiten nach, auch die Falten der Gewänder sind noch scharf und verzwickt, die im Mittelalter beliebten goldgemusterten Stoffe noch mit Vorliebe angewandt; aber es finden sich doch schon vortreffliche Einzelheiten. Die Landschaft auf der obern Abteilung „Christus am Ölberg“ ist bei weitem schöner als alles, was die fränkische Schule in dieser Zeit leistet. Bei den Männern ist vornehme Gesichtsbildung, bei den Frauen Feinheit und Würde angestrebt; die Hände sind mager und spitz, aber gut modellirt; die Farbenzusammenstellung ist von großem Reiz. In der Basilika San Giovanni finden wir sonderbarerweise die Köpfe härter und die Färbung schwerer, während die Kirche Sta. Croce wieder als vortrefflich gelten kann. Da haben wir auf dem Mittelbilde die wunderbare Gestalt der zum Kreuze emporschauenden Maria, die treffliche Figur des frommen Hauptmannes, die lebendig bewegten Gruppen der Pilger, dazu auf den Flügelbildern den Gegensatz der gottergebenen Demut der Jungfrauen zu der rohen Wildheit der Heiden. Die Fleischtöne sind auf allen Bildern streng realistisch durchgeführt. Es zeigt sich auf den ersten Blick, daß Hans Burgkmair weit mehr als der Meister L. F. und Hans Holbein d. Ä. schon damals auf dem Boden der neuen Zeit stand.

Etwa gleichzeitig wird auch das zweiflügelige Altarbild desselben Gegenstandes in der Galerie zu Dresden entstanden sein. Hier bildet der Tod der heiligen Ursula mit ihren Jungfrauen das Mittelbild. Auf dem linken Flügelbilde sehen wir den König der Hunnen an der Spitze seiner Krieger, auf dem rechten die mit Beute beladenen Schiffe,

[1] Augsburger Galerie, Nr. 19, 20—22, 24; eingehende Beschreibung in Waagens „Kunstwerke und Künstler in Deutschland“.

während die Außenseiten der beiden Flügel grau in grau den heil. Georg und die heil. Ursula enthalten.

Es ist ein Vergnügen, der künstlerischen Entwickelung, welche der Maler Burgkmair von jetzt an durchmacht, weiter nachzugehen und zu beobachten, wie mehr und mehr der Geist der oberitalienischen Renaissance in seinen Bildern zum Durchbruch kommt.

Da haben wir aus dem Jahre 1505 die Heiligenbilder im Germanischen Museum in Nürnberg[1], von denen das eine Christophoros mit dem Jesuskinde auf der Schulter und den heil. Vitus, das andere den heil. Sebastian und den Kaiser Maximilian unter einem Portale darstellt. Beide Bilder lassen Burgkmair als einen Meister erkennen, der von der Dürerschen Kunstrichtung vollständig unberührt geblieben ist. Die Köpfe auf dem Christoph-Bilde sind ganz porträtartig gehalten, die Glieder sind so mager wie in Dürers frühen Arbeiten, doch weniger gut gezeichnet. In der Farbenzusammenstellung wie in der Perspektive zeigt sich dagegen eine entschiedene Überlegenheit über Dürer. Der ganze Vortrag ist mehr malend als bei dem gewöhnlich mehr zeichnenden Altmeister. Für das Sebastian-Maximilianbild gilt das Gleiche. Auch hier sind die Köpfe tüchtige Porträts, der nackte Körper des Sebastian ist zwar mager, aber bis auf den schlecht verkürzten rechten Arm gut gezeichnet und modellirt. Die italienische Form der Architektur beweist, wie früh Burgkmair mit der italienischen Renaissance vertraut wurde.

Vollständig zum Durchbruch kommt dieselbe dann in dem Bilde aus dem Jahre 1507, Christus und Maria auf dem Throne sitzend, in der Augsburger Galerie[2]. Nur die Einfassung ist noch gotisch, während der Thron, auf welchem Christus und Maria sitzen, mit seinen Delphinen und seinem stilisirten Rankenwerk als eines der frühesten Beispiele rein angewendeter oberitalienischer Renaissance — worauf Lübke[3] längst hingewiesen hat — gelten kann.

Die Madonna ist es in dieser Zeit ganz besonders, welche die Phantasie des Künstlers beschäftigt, und wir können zwei seiner besten Madonnenbilder jetzt im Germanischen Museum[4] bewundern. Eine vortreffliche Leistung ist schon diejenige von 1509. Der Körper des Knaben zeigt das streng realistische Streben des Meisters, die Hände der Madonna sind meisterhaft durchgebildet, ihre Gestalt wie ihre Züge von edler Auffassung und auch der landschaftliche Hintergrund ist sehr gelungen. Noch vorzüglicher ist freilich die Madonna, welche dem Kinde eine Traube reicht, aus dem Jahre 1510, ein Bild, das Waagen mit Recht für würdig der größten Italiener erklärte.

Aber nicht nur als Maler hat sich Burgkmair in dieser ersten Periode seines Lebens bethätigt. Noch auf einem andern Gebiete ist er mit dem größten Erfolge thätig gewesen, auf dem Gebiete der Bücherillustration und des Holzschnittes.

Es war noch nicht viel mehr als ein halbes Jahrhundert vergangen, seitdem Johann Gutenberg in Mainz die Buchdruckerkunst erfunden hatte. Der Buchdruck hatte in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts bereits die schönsten Blüten getrieben und einen Kunstzweig zur Entwickelung gebracht, der ohne ihn früh dahingesiecht wäre, den deutschen Holzschnitt. Da die Bilder für den Ungebildeten die Stelle der Schrift zu vertreten

1) Katalog, Nr. 151 und 152, besprochen von [illegible]
2) Katalog, Nr. 6—8.
3) Geschichte der deutschen Renaissance, S. 52.
4) Katalog, Nr. 153 u. [illegible].

hatten, wurden fast alle Bücher des 15. Jahrhunderts reich mit Holzschnitten geziert, die anfangs freilich recht roh waren, aber allmählich immer wertvoller wurden. Schon der alte Briefdrucker Albrecht Pfister von Bamberg hatte ums Jahr 1460 seine volkstümlichen Publikationen mit Holzschnitten versehen; seit dem Jahr 1470 hatten Augsburg, Ulm und Köln sich durch ihre illustrirten Prachtwerke ausgezeichnet. Mit den 90er Jahren war Nürnberg in die Schranken getreten, wo der große Verleger Anton Koburger seine Wirksamkeit entfaltete und die Maler Michel Wohlgemuth und Wilhelm Pleydenwurff als Illustratoren heranzog. Eben so großen Eifer wandte man dem Illustrationswesen in Lübeck, Basel und Straßburg zu, wo Stephan Arndes, Johann Bergmann von Olpe und Johann Grüninger thätig waren. Es waren auf diese Weise Prachtwerke wie die Kölnische Bibel, die Schedelsche Chronik, Brands Narrenschiff, Grüningers Virgil entstanden. Das Buch war ganz im Gegensatz zu der heutigen Fabrikware ein Kunstwerk, welchem Typen, Papier, Einband und Bilder einen herrlichen Schmuck verliehen[1]. Keine Handwerker, sondern die größten Künstler der Zeit, Dürer an der Spitze, waren als Illustratoren thätig. Die Bücherillustration ist auch das Gebiet, auf welchem Burgkmair sich mit Vorliebe bewegte. Augsburg war ein Hauptort, wo illustrirte Prachtwerke entstanden. Dort waren schon im 15. Jahrhundert die großen Buchdrucker Zainer, Bämler, Sorg und Ratdolt thätig gewesen. Ihnen schlossen sich im 16. Jahrhundert Hans Schoensperger der Ältere und der Jüngere, Hans und Silvan Othmar, Oeglin und Nadler, Johannes Miller, Grimm und Wirsung, Heinrich Steiner an. Und für alle hat Hans Burgkmair gearbeitet.

Das Verdienst, den Künstler auf die Bücherillustration gelenkt zu haben, gebührt dem Johannes Othmar, der überhaupt unter den Augsburger Buchdruckern, welche große Künstler beschäftigten, neben seinem Sohne Silvan immer in erster Linie genannt werden muß. Er hatte zuerst seit 1482 in Reutlingen, dann seit 1491 in Tübingen gedruckt und 1502 seine Thätigkeit in Augsburg eröffnet.

In des Conrad Celtes 1505 von Othmar gedruckter „ῥαψῳδία laudes et victoria Maximiliani de Boemannis"[2]) hat Burgkmair seine erste Zeichnung für den Bücherschmuck geliefert, den einfachen Adler auf dem ersten Blatte. Das Blatt trägt die Bezeichnung H. B. und ist unterschrieben:

Astra deo nil majus habent: nil Caesare terre.
Si Caesar terras et deus astra regit.

Dem ebenfalls 1505 erschienenen Buche des Celtes „Romanae vetustatis fragmenta in Augusta Vindelicorum et eius Dioecesi" fügte er als Titelbild das Porträt des Conrad Celtes mit den Insignien des gekrönten Hofpoeten bei. Dieses Bild ist noch deshalb besonders interessant, weil man es, als im Jahre 1508 Celtes starb, als Totenbild des Dichters benutzte. Statt der früheren Zahl setzte man die Zahl 1508 auf, außerdem wurden die Augen des Celtes geschlossen, so daß die Züge die eines Gestorbenen wurden[3]).

1) Vergl. die Einleitung zu meiner „Geschichte der deutschen Bücherillustration der Gothik und Frührenaissance", München, Hirth 1884 und meinen Aufsatz über „Illustrirte Prachtwerke des 15. und 16. Jahrhunderts" in den „Grenzboten" vom 13. Juli 1888.

2) Muther 856.

3) Panzer VI 118; Muther, Das Sterbebild des Conrad Celtes, in Naumanns Archiv II, 143; eine Abbildung in Hirths Culturhistorischem Bilderbuch I, Nr. 501/502.

Das Einzelblatt „Lucas das Porträt der Jungfrau malend"[1] aus dem Jahr 1507 ist dagegen deshalb zu nennen, weil es uns eine ebenso vortreffliche italienische Scenerie wie das gleichzeitige Bild der Krönung Mariä vorführt. Es ist ein echt italienischer Portikus, von korinthischen Säulen getragen und oben am Gesimse mit reichen Frucht-guirlanden geschmückt, in dem Maria mit dem Kinde Platz genommen hat. Die drei Holzschnitte, welche der Künstler 1508 für die von Hans Othmar gedruckten deutschen Predigten Geilers von Kaisersperg[2] lieferte und die den „Weg des schauenden Lebens", eine Pilgerfamilie und die christlichen Kardinaltugenden darstellen, sind weniger

Die h. Elisabeth, von Hans Baldung.

wichtig, machen vielmehr infolge des rohen Schnittes noch einen recht altertümlichen Eindruck. Eine weit bedeutendere Leistung ist ein Titelholzschnitt für einen Oeglin-Nadlerschen Druck, den er 1508 lieferte, des Johannes Stamler „Dialogus de diversarum gentium sectis et mundi religionibus"[3]. Schon die Komposition — die mater ecclesia, dem Papste die Bibel, dem Kaiser das Schwert überreichend, unten Olivier Saro mit den Vertretern der fünf nichtchristlichen Kulte disputirend — macht dem Künstler

1) Bartsch 24.
2) Muther 857, eine Abbildung in Hirths Bilderbuch I, Nr. 295.
3) Muther 858; eine Abbildung in Butschs Bücherornamentik I, 19 und in Hirths Bilderbuch II, 587.

Ehre: nirgends ist mehr ein Ringen bemerkbar, er hat ganz den Renaissancestil in sich aufgenommen. Demselben Jahre gehört noch eine andere sehr bedeutende Schöpfung an. Im März 1505 bis November 1506 war die erste Fahrt der Deutschen nach den portugiesischen Inseln auf drei von deutschen Kaufleuten, besonders den Fuggern und Welsern, ausgerüsteten Schiffen unternommen worden. Im Anschluß daran erschienen mehrere von Balthasar Springer verfaßte Druckschriften, welcher die Fahrt als „Geschickter des großmächtigsten Königs von Portugal und der fürtreffen Kaufherren der Fucker, Welßer“ mitgemacht hatte. Eine solche kurze Beschreibung lieferte Burgkmair den Stoff zu seiner bekannten Holzschnittfolge des „Königs von Gutzin“[1]. Die Blätter enthalten in den verschiedenen Abdrücken bald mehr bald weniger Text. Ein Exemplar in Buchform mit beigedruckter Beschreibung befindet sich in dem Frhrl. von Welserschen Familienarchiv in Nürnberg. Über jedem der fünf Blätter, welche die in Gennea, Allago, Arabia und Großindia angetroffenen Völkerschaften in sehr ausdrucksvollen und sorgfältig gearbeiteten Zeichnungen vorführen, ist eine kurze Charakteristik des Landes und seiner Bewohner gegeben. Auf der ersten Tafel befindet sich oben das Wappen Balthasar Springers (ein springender weißer Hund mit gelbem Halsband in quergeteiltem, oben rotem, unten blauem Felde) und unter der Beschreibung der ersten Abbildung steht gedruckt: H. Burgkmair zu Augsburg. Man muß bewundern, in welch geschickter Weise Burgkmair verstanden hat, nach der bloßen Schilderung Mohren, Araber, Inder und andere Völkerschaften, die er nie gesehen hatte, darzustellen.

Im Jahre 1510 finden wir ihn wieder als Illustrator einiger religiöser Bücher thätig. Er illustrirte die von Hans Othmar gedruckte erste Ausgabe eines später oft wieder abgedruckten und Nagler nur in der vierten Ausgabe von 1516 bekannten Gebetbuchleins, des „Taschenbüchleins aus dem Ries“[2], mit 12 kleinen Holzschnitten, welche Gottvater, Christus und Heilige darstellen und noch eben so befangen sind wie die in Kaisersbergs Predigten von 1508. Im Jahre 1510 entstanden ferner die Titelblätter zu fünf neuen Predigten Johann Geilers von Kaisersperg, die Hans Othmar für den Verleger Jörg Diemar druckte, über „das Buch Granatapfel im Latin genannt Malogranatus“, die „gaistliche Bedeutung des Ausgangs der Kinder Israel von Egipto“, die „gaistlich Spinnerin nach dem Exempel der heiligen Wittib Elizabeth“, die „gaistliche Bedeutung des Heßlins“ und „die sieben Hauptsünd“[3]. Die Holzschnitte, welche Christus im Hause des Lazarus, den Durchgang der Israeliten durch das rote Meer, die heil. Elisabeth im Kreise ihrer Spinnerinnen, einen Koch, welcher einen Hasen ausweidet, und die als Drachen personifizirten sieben Todsünden darstellen, sind vortrefflich und haben ein Jahr später Hans Baldung Grün, als er in Straßburg dasselbe Buch zu illustriren hatte, zur nützlichen Vorlage gedient. Daß Hans Baldung die gleichen Gegenstände darstellte, hat zu verschiedenen irrtümlichen Angaben in den Handbüchern geführt. Bald gab man Hans Baldung als den Meister der Burgkmairschen Zeichnungen an, bald sagte man, Hans Burgkmair habe seine Zeichnungen nach denen Hans Baldungs kopirt. Beides ist unrichtig. Burgkmairs Zeichnungen sind die früheren, die dann im nächsten Jahre von Hans Baldung frei umgestaltet wurden. Die Veränderungen sind für diesen Künstler besonders bezeichnend. Er legte alles viel großartiger an; die

1) Bartsch 77. Abbildung bei Derschau, Lieferung II.
2) Muther 860.
3) Muther 862, Abbildungen in Hirths Bilderbuch 296 und 588; Bartsch 16, 3, 71 und 62.

Frauen, die bei Burgkmair würdige Patrizierinnen waren, sind bei Baldung kokette blondhaarige Mädchen mit reizender Stumpfnase, tief ausgeschnitten, eng gegürtet, in enganliegendem Gewande, das ihre Körperformen wie nackt hervortreten läßt. Man sieht, daß Hans Baldung sich schon ganz frei zu bewegen wußte zu einer Zeit, wo Hans Burgkmair — als Zeichner für den Holzschnitt wenigstens — noch in einer etwas altertümlichen Richtung befangen war, daß ferner Baldungs Kunst eine weit profanere, sinnlichere war als die des Augsburger Meisters.

Man wird nicht irren, wenn man die undatirte Folge der sieben Kardinaltugenden und der sieben Todsünden ebenfalls in diese Zeit versetzt[1]. Und auch das schöne Einzelblatt der Madonna mit dem Kind auf dem Schoße[2]) gehört in diese Jahre, in denen die zwei Madonnen im Germanischen Museum entstanden. Vortrefflich ist dargestellt, wie Maria das auf ihren Knieen sitzende Kind liebevoll, beinahe schwermütig betrachtet, als ahne sie die Leiden, die demselben bevorstehen, fein gedacht, wie der Fuß des Kindes in der rechten Hand der Mutter liegt und wie es — ähnlich wie in Raffaels Madonna Tempi — sich um die Mutterliebe nicht kümmert, sondern unbefangen nach links blickt.

Über die äußeren Lebensumstände des Künstlers in dieser Zeit wissen wir wenig. Im Jahre 1506 stellte er einen Lehrjungen Bernhard Kinig, 1510 einen Six Forster bei der Malerzunft vor. Seit 1509 wohnte er in derselben Straße wie sein Vater. Er besitzt das erste Haus „Vom Diepolt", sein Vater das sechzehnte; Hans bezahlt 18 Pfennig, Thoman 30 Pfennige Steuer.

1) Bartsch 48—54, 55—61.
2) Bartsch 9.

(Fortsetzung folgt.)

Die Sammlungen des Berliner Kunstgewerbe-Museums.

Mit Illustrationen.

(Fortsetzung und Schluß.)

Sind bei der keramischen Sammlung trotz der absoluten Vollständigkeit einzelner Gruppen doch zur Ausfüllung mancher Lücken und zur gleichmäßigen Abrundung des Ganzen noch mannigfache und nicht unbedeutende Erwerbungen nötig, so darf die Sammlung der Gläser als ziemlich abgeschlossen gelten. Eine Anzahl ganzer Sammlungen sind in dieser Gruppe aufgegangen: zwei Sammlungen von Minutoli, welche vorwiegend geschliffene Gläser des 18. Jahrhunderts, gekniffenes deutsches Glas, spanische Gläser und einzelne Venezianer brachte; die Kollektion Guastalla, die letzte große Erwerbung der „Kunstkammer", führte den unvergleichlichen Schatz der Venezianer Gläser zu, endlich zahlreiche Einzelankäufe für die Kunstkammer, zu Zeiten als das Glas noch kein beliebtes Sammelobjekt war. Die Glasarbeiten der klassischen Völker des Altertums sind nur durch einige Specimina vertreten, die sehr bedeutende Sammlung im königl. Antiquarium tritt hier ergänzend ein. Auch die Gruppe der fränkischen Gläser ist mit Rücksicht auf die entsprechende Kollektion im nordischen Museum nur schwach. Eine ernstliche Lücke in der Sammlung bilden — wie überall — die mittelalterlichen Gläser und Arbeiten bis ins 16. Jahrhundert hinein. Reich ist die Sammlung dagegen an den einfachen und gekniffenen Gläsern des 16.–18. Jahrhunderts, an deren Formen mit Vorliebe unsere altertümelnde Zeit wieder anknüpft.

Die Venezianer Gläser lassen sich in ihrer Entwickelung vom 15. Jahrhundert bis zum Verfall deutlich verfolgen; mit dieser Abteilung dürfte wohl nur die Slade-Kollektion des Britischen Museums konkurriren können. Überaus lehrreich ist der Gang dieser Industrie: zunächst Anschluß an feste Formen, wohl Silbergerät, sodann, mit der wachsenden Erkenntnis von der Gestaltungsfähigkeit des Materials, Ausbildung neuer durch die Technik bedingter Formen, ohne viel Zierat, der weit später hinzutritt, allmählich Überhandnahme des Beiwerks und ganz phantastische Bildungen. Orientalische Gefäße, durch den Handelsverkehr in Venedig ungemein verbreitet, sind dabei nicht ohne Einfluß auf die formale Ausbildung des venezianischen Glases geblieben. Früh bereits kamen neben

CONSOLTISCH UND CABINET

dem weißen Glas auch farbige Gläser auf. Das weiße Glas wurde dekorirt, mit Gold, Email, Lackfarben, die farbigen Gläser in Bronze montirt. Auch diese Gruppen sind [illegible] reich vertreten: hervorragend sind darunter drei alte Millefioristücke, deren eines noch gotische Form zeigt, einige Aventurin-Gläser bester Qualität, endlich zwei kleine farbige Becher mit Emailmalereien, deren einer mit Darstellungen aus einem Roman in der Art des Polyphilus zu dem Besten gehört, was die Venezianer Glaskunst hervorgebracht hat. Von Filigranglas, Gläsern mit Luftblasen, Eis- und Opalglas besitzt das Museum zwei große Schränke voll.

Durch Arbeiter, die teils entlassen, teils durch Geld zur Flucht verlockt waren, kam die Venezianer Kunst nach Deutschland: in Nürnberg, Augsburg, Kassel, Köln und zahlreichen anderen Orten, vor allem aber in den Niederlanden wurde „Venezianer" Glas gefertigt. Ein genauer Vergleich zeigt aber doch recht erhebliche Unterschiede zwischen echten Venezianer Gläsern und den nordischen Produkten. Durch die conterie von Venedig, die bis nach Indien, Afrika und Innerasien drang, kamen wohl auch Glasgefäße in jene Gegenden: die persischen Gläser, deren das Museum einige Dutzend besitzt, zeigen deutlich den Einfluß der Gläser von Venedig.

Das deutsche Glas ist, wie schon angedeutet, gut vertreten durch die einfachen und gekniffenen Gläser aller Perioden bis in unser Jahrhundert hinein. Daneben steht die durch fast hundert Stücke repräsentirte Gruppe der deutschen emaillirten Gläser von der Mitte des 16. Jahrhunderts an. Diese Gläser der Berliner Sammlung haben dadurch noch einen besonderen Wert, daß sie bereits in der ersten Hälfte des Jahrhunderts zusammengebracht sind, zu einer Zeit also, wo an Fälschungen gar nicht zu denken war. Gerade in der Nachahmung der emaillirten deutschen Gläser wird bekanntlich heute ganz Erstaunliches geleistet, so daß die Möglichkeit, Echtes und Falsches zu scheiden, fast aufgehört hat.

An sog. Schapergläsern besitzt das Museum etwa sechzig Stück, darunter zehn bezeichnete von Schapers Hand, auch farbige; solche von seinen Nachahmern Benckertt und Keyll, und verwandte Arbeiten. Gläser mit Goldmalerei zwischen Glas, deren Herkunft noch immer dunkel ist, gravirte und mit Lackfarben bemalte, endlich farbiges deutsches und niederländisches Glas, unter denen natürlich die in Potsdam gefertigten Kunckelgläser eine größere Gruppe bilden.

Überreich, durch viele hundert Stücke, ist sodann das geschliffene Glas des 18. Jahrhunderts vertreten, darunter zahlreiche hervorragende Stücke böhmischer Hütten, Rheinsberger Fabrikate ꝛc. Die Vorliebe der Zeit für geschliffene und geschnittene Gläser richtete bekanntlich die Venezianer Industrie zu Grunde, und allerorten wandten sich nunmehr die Fabriken der neuen Technik zu. Daneben beschäftigten sich einzelne Leute mit dem Graviren der Gläser, so der Holländer Frans Greenwood und der Hildesheimer Domherr Busch, beide mit mehreren guten Stücken in der Sammlung vertreten.

Neben diesen Arbeiten früherer Zeiten laufen parallel die modernen Erzeugnisse in entsprechender Technik. — Endlich mag hier noch eine seltene, in Berlin reichlich vorhandene Ware genannt werden: das chinesische Glas. Die Chinesen haben es nicht verstanden, sich die Dehnbarkeit des Glases zu nutze zu machen, sie gehen vielmehr darauf aus, Halbedelsteine nachzubilden, daher ihre Vorliebe für plumpe, kompakte Formen und buntes opakes Glas. Aber in ihrer Art leisten sie ganz Erstaunliches: sie verstehen verschiedene farbige Glasschichten durch- und aufeinander zu schmelzen, durchschneiden die

selben, so daß die unteren Lagen sichtbar werden, graviren, emailliren das Glas, kurz es giebt kaum eine europäische Technik, die ihnen unbekannt wäre.

Die Arbeiten aus Metall umfassen außer den großen Gruppen der edlen und nicht edlen Metalle, nebst den gesondert aufgestellten orientalischen Arbeiten, noch das an verschiedenen Stellen eingeordnete Email, Uhren, Präzisionsinstrumente, endlich galvanische Nachbildungen.

Unter den Metallarbeiten nimmt das Schmiedeeisen eine besondere Stellung ein: zu allen Zeiten beherrscht die Schmiedekunst weite Gebiete: man verzierte den rohen Amboß wie den zierlichen Kassettenschlüssel, bildete den Möbelbeschlag künstlerisch durch und schmiedete kunstvoll das Wirtshausschild. Dieses weite Feld der Schmiedekunst ist in der Berliner Sammlung recht gut nach allen Seiten hin vertreten. Die ganze reiche Abteilung, welche es heute schon mit der kostbaren Sammlung im bayrischen Nationalmuseum aufnehmen kann, in Bezug auf italienische Arbeiten dieselbe weit überragt, ist im Laufe von etwa zwölf Jahren fast nur durch Einzelankäufe entstanden.

Fig. 11. Kaminbock, Schmiedeeisen. Niederlande, 17. Jahrh.

Eine umfangreiche Sammlung besitzt das Museum von eisernen Möbel- und Thürbeschlägen aller Art vom 14. bis 18. Jahrhundert; waren doch im Mittelalter die reich durchgebildeten Beschläge fast der einzige Schmuck der rein konstruktiv gebildeten Möbel. Die spätere Zeit verweist die Bänder &c. in das Innere der Möbel, duldet sie nur noch an den Thüren, wo andrerseits wieder die Schlösser eine sorgfältige, der Konstruktion entsprechende künstlerische Gestaltung, selbst in der Rococozeit erfahren, bis mangelndes Verständnis sie gänzlich verbannte. Und was von den Möbeln gilt, das findet man im großen und ganzen auch an der Fassade der Häuser wieder; die reiche Anwendung und damit Blüte des Schmiedeeisens: Oberlicht-, Fenster- und Balkongitter, Anker, Thürklopfer — eine sehr vollständige Gruppe des Museums, reich an italienischen Arbeiten — sodann Wandarme von Wirts- und Geschäftshäusern, Thurmspitzen &c. erreicht ihre Höhe im 16. Jahrhundert, sinkt langsam im 17., treibt noch eine Nachblüte im 18. Jahrhundert und erlischt dann. Im allgemeinen aber begnügte man sich in früheren Jahrhunderten damit, das Schmiedeeisen außerhalb der Wohnung anzuwenden; im Freien als Gitter, Thore, Grabkreuze &c. Das Schmiedeeisen im Salon eingebürgert zu haben, ist erst neuerer Zeit vorbehalten gewesen: ob damit ein Fortschritt indizirt ist, darf man bezweifeln. Wohl kommt im Hause unserer Väter hier und da ein schmiedeeisernes Gerät vor, wovon die Berliner Sammlung manche Beispiele enthält, vor allem kleine, zierlich geätzte Kassetten mit kunstvollen Schlössern, zur Aufbewahrung von Dokumenten &c.,

Dreifüße für kupferne Waschbecken, Kaminböcke, Wandleuchter, Laternen; das sind aber alles Gegenstände, deren Herstellung aus Eisen mehr oder weniger durch ihren Zweck bedingt war: man verzierte auch wohl einen Wagebalken besonders reich, tauschirte einen schmiedeeisernen Stockgriff, fertigte wohl gar einen Konsoltisch aus Eisen: heute aber geht man darin ohne Frage zu weit, wenn Pfeffer- und Salzgeräte, Uhren, Papierkörbe ꝛc. in dieser Technik hergestellt werden. An Wehr und Waffen einzelne Teile in Eisen zu schneiden ist seit dem Mittelalter beliebt, die Renaissance trieb auch hierin den höchsten Luxus. Die Technik, auf andere Gebiete übertragen, artete in Spielerei aus, war aber im 17. Jahrhundert beliebt: in Berlin arbeitete für den großen Kurfürsten einer der berühmtesten Meister in dieser Technik, Gottfried Leygebe, früher in Nürnberg, dessen Werke übrigens auch mehr kurios als künstlerisch bedeutend sind.

Eine besondere Sorgfalt widmete das 15.—18. Jahrhundert der Ausstattung der Speisebestecke und Werkzeuge aller Art; hier haben sich alle Techniken in der Herstellung reizvoller Arbeiten fast überboten und mit Recht hat sich daher der Sammeleifer Privater von je diesem Gebiete zugewandt. So kommt es denn, daß wie fast alle öffentlichen Sammlungen auch das Berliner Museum eine ausreichende Kollektion von Geräten und Werkzeugen besitzt, die sich aber mit einzelnen Privatsammlungen, z. B. der unvergleichlichen Sammlung des Herrn R. Zschille in Großenhain, nicht messen kann.

Das eigentliche Metall für den bürgerlichen Hausrat war, wie auch heute noch, früher nur in weit größerem Umfang, Kupfer und Messing, dazu trat, heute durch das Porzellan fast vollständig verdrängt, das Zinn. Fast das gesamte Tafelgerät war bis in den Beginn unsres Jahrhunderts aus Zinn gefertigt: die Leichtigkeit der Bearbeitung, Bequemlichkeit es zu reinigen und die schöne, dem Silber verwandte Farbe machten es für diese Zwecke besonders geeignet. Als Surrogat, in der Farbe wenigstens, für Silber drang es besonders in die Innungsstuben, deren Willkommen, Kannen und Humpen aus Zinn heute die Zierstücke der Museen sind. Die Verzierungen der gegossenen, in den Formen meist einfachen Zinngeräte werden eingravirt oder auch wohl geätzt; von beiden Techniken besitzt das Berliner Museum eine große Anzahl Stücke, namentlich schöne Teller mit Arabeskenornament.

Die Leichtigkeit, das Zinn in Formen zu gießen, und seine Fähigkeit, selbst die feinste Modellirung scharf wiederzugeben, führten im 16. Jahrhundert vorzüglich in Nürnberg den Zinnguß zu hoher Blüte: bekannt sind die Teller und Schüsseln mit den Figuren der Kaiser, Kurfürsten, biblischen Figuren u. a. m. Unter den Zinngießern tritt als bedeutendster Meister Kaspar Enderlein von Nürnberg heraus, dessen berühmte Arbeiten auch durch einige Stücke in Berlin vertreten sind; ihnen reihen sich als überaus wichtiges historisches Material für die „Enderlein-Frage" eine Anzahl Bleigüsse und ein Fehlguß in Zinn mit dem Porträt des Meisters aus der Werkstatt an.

Die Gruppe der Messing- und Kupferarbeiten bedarf noch stark der Erweiterung; mancherlei ist zwar vorhanden, so gute Messingware der Niederlande, Arbeiten und Matrizen der Beckenschläger von Nürnberg, gravirte italienische Messingschüsseln, treffliche getriebene Kupferarbeiten italienischer und deutscher Herkunft — doch genügt dieses Material durchaus nicht dieser gerade für praktische Bedürfnisse hochwichtigen Abteilung.

Dasselbe gilt von den Arbeiten in Bronze, wo die Komplettirung allerdings weit schwieriger sein dürfte als bei dem übrigen Metall. An mittelalterlichen Geräten

— Figürliches ist, soweit es nicht als Teil zu Geräten gehört, ausgeschlossen — vor allem Kirchengerät ist mancherlei vorhanden: Aquamanilien (Gußkannen zum Händewaschen) in ihren phantastischen Formen, Krüge, Weihrauchfässer, Leuchter 2c.; doch sind hier, um die Mannigfaltigkeit der Formen zu veranschaulichen, Nachbildungen in größerer Anzahl zugezogen. Der deutsche Bronzeguß der Renaissance, dessen Blüte wir in Nürnberg und Augsburg mit Stolz rühmen, ist schwach vertreten; eine treffliche Grabplatte aus Nürnberg (s. Fig. 15), die schöne Platte von dem Grabe des kunstsinnigen Kardinals Albrecht von Mainz, ein Werk des Konrad Gobel in Mainz 1527, mögen hier hervorgehoben werden. Sonst beschränkt sich das Vorhandene auf kleinere Geräte: Mörser,

Fig. 15. Grabplatte, Bronzeguß, mit den Wappen der Familie Haller von Hallerstein und Imhof. Nürnberg, 16. Jahrh.

Büchsen, Beschläge 2c. Überaus stattlich ist in neuester Zeit die Reihe italienischer Thürklopfer, Griffe, Beschläge 2c. erweitert, die wohl von keiner deutschen Sammlung übertroffen wird. Dagegen ist der Mangel an guten italienischen Geräten noch sehr bemerkbar: als beste Stücke müssen der herrliche Kandelaber von 1467, und ein florentinisches Weihwasserbecken vom Ende des 16. Jahrhunderts gelten. (Fig. 16.)

Im Anschluß an die Arbeiten aus unedlen Metallen sind die Uhren und Präzisionsinstrumente aufgestellt. An beiden ist ein gutes Material vorhanden, wohl geeignet, um von der Mannigfaltigkeit dieser Kunstzweige und dem Reichtum der Durchbildung der einzelnen Stücke ein anschauliches Bild zu gewähren. Eine der schönsten überhaupt bekannten Uhren ist die Standuhr von Graupner in Dresden 1739, ein besonders berühmtes Stück die angeblich für Rudolf II. gearbeitete große astronomische

Uhr. Die Entwickelung der Taschenuhr und ihre künstlerische Ausstattung läßt sich gleichfalls in der Sammlung bequem verfolgen.

Die Präzisionsinstrumente, auf deren Verzierung und kunstreiche Gestaltung die moderne Zeit gänzlich verzichtet zu haben scheint, haben neuerdings eine sachkundige Behandlung erfahren, auf welche hier verwiesen sein mag*).

Den orientalischen Metallarbeiten, welche sich in Form und Technik scharf von den europäischen scheiden, ist ein breiter Raum gegönnt. Die alte Erfahrung, daß an den orientalischen Arbeiten am meisten zu lernen sei, findet hier aufs neue ihre Bestätigung: hat doch eine für Berlin ganz neue Industrie, das Email, von dieser Sammlung ihren Ausgang genommen. Neben indischen und persischen Metallarbeiten aller Art, darunter größeren Gruppen tauschirter indischer Geräte mit ihren prächtigen Mustern, persischer Messing-, geschnittener und tauschirter Stahlware, alter Kaschmirgefäße, zu denen sich dann die entsprechenden Gruppen neuer Arbeiten gesellen, enthält die Sammlung vor allem chinesische und japanische Metallarbeiten. Die chinesischen Bronzen werden heute längst nicht nach Gebühr geschätzt: sie müssen stets gegen die köstlichen japanischen Metallarbeiten zurücktreten. Trotzdem überragen sie die letzteren in Hinsicht formaler Schönheit, Durchbildung und streng dekorativer Ausstattung sehr bedeutend: in Ostasien sind die Chinesen, nicht die Japaner, Männer des großen Stils. Gute chinesische Bronzen sind allerdings überaus rar: die Berliner Sammlung besitzt durch Vermittelung des kaiserlichen Gesandten in Peking, Herrn v. Brandt, dem alle Berliner Sammlungen zum größten Danke verpflichtet sind, eine stattliche Kollektion davon, ohne sich freilich mit der Sammlung Cernuschi messen zu können. In den Formen dieser ostasiatischen Gefäße erschließt sich unserer Industrie eine wahre Fundgrube, die noch längst nicht genug benutzt wird. In technischer Hinsicht sind die Japaner die unübertroffenen Meister: in der Kunst der Metallfärbung, der Tauschirung, Ciselirung, Gravirung, im Treiben und Schlagen mit dem Hammer: in allem sind sie uns heute noch Lehrer. Deshalb ist es Pflicht unserer Museen, diese unerreichbaren Vorbilder zu sammeln, so lange sich noch Gelegenheit bietet; Japan ist fast ausgeplündert und die Zeit nicht mehr fern, wo japanische Arbeiten selbst für schweres Geld nicht zu haben sein werden. Berlin hat sich rechtzeitig versorgt, ohne übrigens absolute Vollständigkeit erreicht oder gewollt zu haben. — Im engen Anschluß an die Metallarbeiten stehen die Emaillen. China mit einer hoch entwickelten uralten Technik bietet darin besonders Her-

[illegible] 16. [illegible] Italien, [illegible] 16. Jahrh.

*) Gerland: Beiträge zur Geschichte der Physik. I. Halle 1882. (Sep.-Abdr. aus der „Leopoldina", Heft XVIII. Verzeichnis der bis auf unsere Zeit erhaltenen Originalapparate.)

vorragendes; allerdings muß man auch hier Alt und Neu von einander halten. So emailliren die Chinesen z. B. auf getriebenem Kupfer, also eine Art Grubenschmelz: ein großer fünfteiliger Satz Geräte ist dafür ein glänzendes Beispiel. Ferner wird in China ein besonderes Email, in der Art des Venezianer, durchsichtig mit eingelegten Goldplättchen, gefertigt. Die Technik des Maleremail ist dagegen erst durch die Jesuiten in China eingeführt und datirt vom Anfang des vorigen Jahrhunderts. Die Sammlung von Brandt, welche diese Abteilung eigentlich erst begründet hat, führte dem Museum ganz erlesene Schätze zu; darunter eine Anzahl aus dem 1860 zerstörten Sommerpalaste stammende Stücke. Von China wanderte die Emailtechnik nach Japan, um hier selbständig sich weiter zu entwickeln; als Beweis für die Fähigkeit der Japaner, technische Neuheiten weiterzubilden, zeugt die Erfindung des Zellenemails auf Porzellan und verwandten Materialien, die ihnen bisher noch nirgends nachgemacht sind. Die Gruppe der japanischen Emailarbeiten verdankt der Rein'schen Expedition 1874 ff. reiches Material, eine Anzahl der besten Stücke Herrn von Brandt.

Über die Geschichte des Emails in Europa bietet die Sammlung eine vollständige Übersicht, nur ist noch eine erhebliche Lücke auszufüllen: byzantinisches Email. Dagegen sind die rheinischen Schmelzarbeiten, diejenigen von Limoges, reichlich durch die üblichen Geräte vertreten, auch einige seltenere Formen finden sich; mehrere Stücke belgisches Email sind gleichfalls vorhanden. Das Maleremail von Limoges ist durch etwa zweihundert Stück repräsentirt, fast sämtlich der Sammlung von Naegler entstammend, die einen vollständigen Überblick über die Geschichte dieser Kunst vom Ende des 15. bis ins 18. Jahrhundert gewähren. Es ist eine ganz auserlesene Sammlung durchaus guter, meist auch gut erhaltener Stücke, unter ihnen als köstlichster Schatz, würdig den kostbaren Stücken der Galerie d'Apollon und den Schätzen im Email-Zimmer Friedrich Spitzers angereiht zu werden: eine Folge von 14 kleinen Platten mit Darstellungen der Leidensgeschichte nach Albrecht Dürer, farbig mit Gold auf schwarzem Grund. An kleinen Emailplatten des 18. Jahrhunderts auf weißem Grund, Dosen aller Formen englischer, französischer und deutscher Herkunft, sind gleichfalls mehrere Hundert Stück vorhanden. Augsburger Email des 17. Jahrhunderts und eine schöne Gruppe sog. Venezianer Email (auf dessen Herkunft aus Deutschland übrigens einige Stücke der Wiener Schatzkammer vom Ende des 15. Jahrhunderts hinweisen dürften) vervollständigen diese Abteilung.

Die italienischen Kirchengeräte, mit dem köstlichen Email translucide sur relief geschmückt, haben ihre Aufstellung unter den Kirchengeräten aus Edelmetall gefunden. Die Sammlung besitzt eine Anzahl Stücke allerersten Ranges: darunter ein großes Kreuz mit zwei anbetenden Engeln, um 1400 aus dem Baseler Domschatz, einen Sieneser Kelch, dessen Meister sich nennt, 15. Jahrh. — Hier reiht sich als einziges, aber ganz vorzügliches Werk seiner Art an eine Reliquienmonstranz mit gemalten Emailplatten, feinster Zeichnung auf blauem Grund, mit dem Wappen der Medici, Florentiner oder norditalienische Arbeit um 1450.

Die Arbeiten aus Edelmetall umfassen zunächst das Kirchengerät, eine besonders reiche Abteilung, der Stamm aus der alten Kunstkammer, z. T. durch neue Ankäufe und Geschenke wesentlich bereichert. Ostensorien, Reliquiare, Monstranzen, darunter eine mit der Figur Kaiser Heinrichs II., 15. Jahrh., Kelche, Meßkännchen, Mantelschließen (berühmt das Werk des Reineke van Dresche aus Minden 1484), Grabkronen, Kruzifixe, namentlich italienischer und deutscher Herkunft, füllen zwei Schränke. Wir geben unter

Figur 17 die vom Papst Pius II. zum Andenken an das Baseler Konzil 1460 in den dortigen Dom gestiftete Kußtafel; auf der Rückseite ist das Bild des knieenden Stifters mit langer Inschrift eingraviert. Die Technik der „Malerei unter Glas“ ist durch eine Kußtafel aus Monte Cassino, von höchster Feinheit, sowie durch kleinere Stücke vertreten.

Mit dem Aufschwung bürgerlichen Lebens und bürgerlichen Handwerks erscheint das **Profangerät für die Prunkräume der** Fürsten und Vornehmen in reicher Ausbildung. Kann sich die Berliner Sammlung auch nicht mit den Schatzkammern von Dresden und Wien messen — wobei wohl zu beachten, daß das Silber für die königl. Galatafel und das Schaugerät des königl. Schlosses nicht im Museum aufbewahrt wird, — so enthält sie doch eine ganze Reihe vortrefflicher Silberschmiedarbeiten der großen deutschen Werkstätten. Das Hauptwerk des Meisters Jonas Silber aus Nürnberg, das bekannte Deckelgefäß von 1589; die sog. Jamnitzerkassette, die nicht von ihm gefertigt ist; ein Exemplar der schönen Diana auf dem Hirsche; ein Nautilus, dem berühmten Dresdener ebenbürtig; die Tischfontäne in Gestalt eines Elefanten (Fig. 18), deren zugehörige getriebene Platte mit dem Namen des Meister Christoph Jamnitzer Friedrich der Große in Zeiten der Not einschmelzen ließ, und zahlreiche andere Arbeiten aus den Werkstätten von Nürnberg, Augsburg, Frankfurt, Halle. Bekannt ist das schöne gravierte Spielbrett von Paul Gottlich in Augsburg (nahe verwandt dem Brett in Kassel).

Einen unvergleichlichen Schatz, dem keine Sammlung etwas ähnliches an die Seite zu stellen hat, besitzt das Museum in dem bekannten **Ratssilberzeug der Stadt Lüneburg**. Es ist dies der stattliche, im Vergleich zu früherer Herrlichkeit (Lüneburg besaß 1610 im ganzen 255 Stück silberne Geräte) freilich kümmerliche Rest von 37 Stück Prunkgerät, der als der größte erhaltene Schatz einer deutschen Stadt im Jahre 1874 vom Staat erworben wurde. Nicht bloß die Fülle des hier erhaltenen Tafelgerätes (dazu ein köstliches Reliquiar mit Edelsteinen und Email 1444 und eine silberne Statuette der Madonna) in reichster

künstlerischer Gestaltung macht diesen Schatz so wertvoll, es ist vor allem auch ein histori
sches Denkmal ersten Ranges. Wir lernten hier zuerst, daß fern von den berühmten

Fig. 18. Tischfontaine, in Silber getrieben. Arbeit des Christoph Jamnitzer von Nürnberg, Ende des 16. Jahrh.

süddeutschen Werkstätten, auch an andern Stellen Deutschlands die edle Goldschmiedekunst köstliche Blüten trieb — eine Erkenntnis, die sich im Laufe der Zeit immer mehr und mehr durch zahlreiche Funde bestätigt hat: ich erinnere an Anton Eisenhoit, dessen

Werke die Sammlung in vorzüglichen Kopien besitzt, an die Werkstätten zu Leipzig, Halle, Dresden, München, Prag, Wien; vor allem aber können wir hierdurch mehrere Jahrhunderte an den Arbeiten einer Stadt den Gang dieser Kunst verfolgen. Nirgends tritt uns z. B. so deutlich vor Augen, wie sich der Buckelpokal der Renaissance aus dem Fischblasenpokal der Gotik allmählich entwickelt hat (Fig. 19). Die einzelnen Teile des „Schatzes“ sind bekannt genug, so daß hier nur auf die guten Abbildungen im „Kunsthandwerk“ verwiesen zu werden braucht.

Der Sammlung von Arbeiten in Edelmetall sind die Kassetten und Kabinette angeschlossen, deren reiche Ausstattung mit Silberschmiedarbeit, Edelsteinen 2c. eine besondere

2
1530–1540

1
Ende des 15. Jahrh.

3
1537.

Fig. 19. Drei Pokale aus dem Ratssilberzeug der Stadt Lüneburg. Lüneburger Arbeiten.

Liebhaberei des 16. und 17. Jahrhunderts bildete. Augsburg vornehmlich war die Stätte, wo die Herstellung solcher Prunkmöbel betrieben wurde, von hier gingen sie durch alle Lande. Ursprünglich kleinere Kassetten mit reichem Zierrat — wie die sog. Jamnitzer-Kassetten, deren eine oben erwähnt ist, ferner ein kleines Kabinet mit silbernen durchbrochnen Reliefs auf Lapis-lazuli-Platten, französische Arbeit des 16. Jahrh. — wachsen diese Mobilien allmählich zu wirklichen Schränken, „Schreibtischen“, wie man im 17. Jahrh. sagte, heran, die mit allem möglichen Gerät und Instrumenten, zum persönlichen Gebrauch vornehmer Herren bestimmt, gefüllt waren. Das Berliner Museum besitzt als einen seiner Hauptschätze den vollständigst erhaltenen, wohl auch künstlerisch bedeutendsten dieser „Schreibtische“ des 17. Jahrhunderts: den pommerschen Kunstschrank, erfunden von Philipp Hainhofer und unter seiner Leitung ausgeführt für Herzog Philipp II. von Pommern, vollendet 1617. Die vorbereitete Publikation dieses merkwürdigen Kunstwerks, welches noch seinen vollständigen köstlichen Inhalt bewahrt, wird

denselben weiteren Kreisen bekannt machen: er ist ein charakteristisches Denkmal des Lebens um die Wende des 16. Jahrhunderts, zugleich ein Monument deutscher Kunstgeschichte, dem kein zweites an die Seite zu stellen. Kennen wir doch nicht nur die Künstler und jedes einzelnen genauen Anteil an der Arbeit, sondern wir besitzen auch die Porträts derselben, dazu urkundliche Nachrichten im weitesten Umfang. Es ist erklärlich, daß an solchen Werken — fast vierzig Jahre ist an dem Schrank gearbeitet — das Handwerk Augsburgs erstarken konnte, daß die Tradition hier weit hinein in das 18. Jahrhundert mächtig war. Als selbständige Arbeit eines Mitarbeiters am Pommerschen Kunstschrank, des Mattheus Wallbaum, besitzt die Sammlung ein sehr schönes Kabinet von Ebenholz, reich mit Silber beschlagen. Gegen Ende des 17. Jahrhunderts giebt der Inhalt diesen Schränken mehr den Charakter von Toilettenkasten: eine treffliche Arbeit dieser Art zeigt die Heliogravüre, ein reich mit getriebenem Silber beschlagenes Schildpattschränkchen von zierlichem Aufbau, deutsche Arbeit*) vom Ende des 17. Jahrhunderts.

Eine umfangreiche Abteilung des Museums bildet die Schmucksammlung, wobei die antike Goldschmiedekunst nur durch Nachbildungen vertreten ist. An mittelalterlichen Schmuckstücken ist nur weniges, dagegen sind Arbeiten des 16.—17. Jahrhunderts in Fülle vorhanden. An kostbaren emaillirten Pendeloques und Ketten hat das Vermächtnis des Prinzen Karl von Preußen dem Museum ein Dutzend zugeführt, denen sich nunmehr die übrigen Arbeiten würdig anreihen. Der Schmuck mit Edelsteinen in den verschiedensten Fassungen, namentlich des 17. Jahrhunderts, bildet eine besonders reiche Gruppe. Neben diesen heute so gesuchten alten Arbeiten ist im Laufe der Zeit eine Gruppe alter und neuer bäuerlicher Schmucksachen entstanden, die von hohem Interesse ist: hier haben sich alte Formen erhalten, die früher im Gebrauch der Vornehmen waren, findet man alte Techniken in hoher Vollkommenheit bewahrt, welche gerade diese Stücke zu besonders lehrreichem Material für unsere Zeit stempeln. Vorwiegend ist es deutscher und italienischer Bauernschmuck, aber auch nationale Arbeiten aus Norwegen, Belgien, Holland, Frankreich, Spanien, Portugal, Ungarn, Griechenland mit den Inseln, wo sich viel antike Tradition erhalten hat, endlich dem Orient im weitesten Sinn, von der Nordküste Afrikas über Klein-Asien und Türkei, nach Indien, China und Japan. An den Schmuck schließen sich künstlerisch verzierte Rosenkränze, Amulette, Buchbeschläge, Filigranarbeiten aller Art, Dosen ꝛc. an.

Eine Sammlung von Löffeln, Scheren, Châtelaines und kleinen Etuis, z. T. mit Email und in Bronze, bilden eine hier angereihte Gruppe. Eine wertvolle Ergänzung für die Abteilung sind kleine getriebene und gegossene Platten zu Beschlägen ꝛc., sowie eine sehr umfassende Sammlung von Bleiabgüssen, wie sie in den Werkstätten der Goldschmiede von fertigen Arbeiten zum Andenken oder als Vorlagen zurückbehalten wurden.

Arbeiten in Stein, als Bergkrystallgefäße, z. T. in Goldmontirung mit Email, geschliffener Achat (darunter ein Szepter in getriebner Fassung aus dem 15. Jahrhundert) und orientalische Nephritarbeiten, die bekannten Prunkgeräte aus vergoldeter Bronze mit Korallen besetzt, Venezianer und Genuesischer Herkunft, eine sehr umfangreiche Sammlung kleiner Dosen und Etuis aus Halbedelsteinen machen den Beschluß.

*) Ein fast gleiches Schränkchen, sicher aus derselben Werkstatt, befand sich in der ehemaligen Sammlung Paul in Hamburg (Nr. 821). Sehr verwandt in der Arbeit sind die beiden großen Uhren im Münchner Nationalmuseum (II. Stock, Saal XII), Arbeiten des Heinrich Eichler von Augsburg (1679), doch ist das Berliner Kabinet wol etwas jünger; jedenfalls darf man aber an die Werkstatt Eichlers oder eines Schülers denken.

Eine besondere, ganz ausführliche Behandlung verlangt die Textilsammlung, welche Gewebe, Nadelarbeiten und Teppiche umfaßt. Sie ist nicht nur die vollständigste Abteilung des Museums, sondern ohne Frage die größte existirende Sammlung dieser Art überhaupt. Im Gegensatz zu andern Sammlungen überwiegen Stoffe vom frühen Mittelalter bis in das 16. Jahrhundert hinein: eine Erscheinung, die sich aus den kirchlichen Verhältnissen Deutschlands erklärt, wo mit Einführung der Reformation zumeist wenigstens die Priestergewänder abgeschafft, die Gewandkammern geschlossen und die mit Stoffabschnitten verhüllten Reliquien bei Seite gelegt wurden. So ist es Lessing, dessen Name von dieser Sammlung untrennbar ist, gelungen, eine ganz einzig dastehende Sammlung zusammenzubringen, deren Bedeutung für die Geschichte der Ornamente von heute noch kaum absehbar ist. Den Hauptschatz bilden die frühmittelalterlichen Stoffe vor dem Erblühen der Webereien in Ägypten und Sicilien: während ein oder das andere Museum hie und da ein Stück als Kostbarkeit bewahrt, finden sich hier Hunderte von Mustern, z. T. in bester Erhaltung. Überaus zahlreich sind die arabisch-italischen Stoffe vertreten, meist in großen Stücken, sowie die italienischen des 15. bis 16. Jahrhunderts. Größere Gruppen bilden die chinesischen und japanischen Stoffe, denen sich die kostbarsten Stickereien anschließen. Aus Europa und Vorderasien zählen die Nadelarbeiten nach Tausenden, ein stolzer Besitz sind namentlich die Aufnäharbeiten aus Italien und Spanien. Eine Gesamt-Ausstellung aller Textil- und Nadelarbeiten würde mehr Raum erfordern, als dem Museum überhaupt für alle Sammlungen zu Gebote steht. — Endlich schließt sich hier die Sammlung der orientalischen Teppiche an, gegen hundert Stück, in welcher alle Typen dieser Arbeiten, z. T. durch hochwichtige alte Stücke, vertreten sind. Auch diese Sammlung füllt den großen Hof des Museums vollständig aus, wie eine im Sommer 1884 veranstaltete Sonderausstellung bewies.

Zur Ergänzung des an Originalen vorhandenen Materials dient eine Sammlung von Gipsabgüssen, in welcher die entsprechenden Gruppen der Gips-Sammlung des kgl. Museums aufgegangen sind, letztere besonders reich an Nachbildungen von mittelalterlichem Kirchen- und Hausgerät. Diese Abteilung wird in doppelter Rücksichtnahme auf das vorhandene Material an Originalen und den Unterricht fortwährend planmäßig erweitert, so daß auch sie sich allmählich der Abrundung nähert.

Das wachsende Interesse für die Denkmäler der Kleinkunst hat in neuester Zeit die Sammlung des Berliner Kunstgewerbe-Museums in den Vordergrund gedrängt: sie hat wie alle Berliner Kunstsammlungen den Vorzug, von vornherein planmäßig nach historischen Gesichtspunkten angelegt zu sein, wird fortwährend erweitert und bietet sonach namentlich seit der Aufstellung im neuen Gebäude, die beste Gelegenheit zur Einführung in das Studium der Geschichte der Kleinkunst. Sie in dieser Bedeutung auch weitern Kreisen bekannt zu machen, sollte der Zweck dieser Zeilen sein.

Berlin. Arthur Pabst.

Die Medailleure der Renaissance.*)

Unter all den mannigfachen Zweigen der Kunstübung, in denen sich der überquellende Schaffensdrang der italienischen Renaissance bethätigte, war es wohl die Medaillenkunde, die am längsten auf eine wissenschaftliche Behandlung hat warten müssen. Die Gründe dafür liegen in der relativen Seltenheit und schweren Zugänglichkeit ihrer Werke einerseits, andrerseits aber und vorzugsweise in der Dürftigkeit des überlieferten geschichtlichen Materials, das — ganz im Gegensatz zu den uns über die Architektur, Skulptur und Malerei jener Epoche in speziellen litterarischen Arbeiten überkommenen Nachrichten — meist erst aus gelegentlichen Erwähnungen und verstreuten Notizen sekundärer Quellen herausgearbeitet werden mußte. Zwar hat es seit Vasari (dessen vereinzelte Angaben über unsern Gegenstand jedoch fast mit noch größerer Vorsicht aufgenommen werden müssen, als sie seinen Mitteilungen gegenüber im allgemeinen geboten ist) nicht an Schriftstellern gefehlt, die sich — freilich vorwiegend von numismatischem, genealogischem oder historischem Standpunkt aus — mit der Medaillenkunde beschäftigt haben; allein mit Ausnahme etwa der Werke Maffei's (Verona illustrata, 1725), Gaetani's (Museum Mazzuchellianum, 1761) und Litta's (Famiglie celebri d'Italia, 1819) ist die Ausbeute dieser Arbeiten für die kunstgeschichtliche Behandlung des in Rede stehenden Gegenstandes eine verschwindend geringe. In dieser Richtung haben wir erst Möhsens „Beschreibung einer Berlinischen Medaillensammlung (1773)", Lenormants „Trésor de numismatique et de glyptique (1834)" und Bolzenthals „Skizzen zur Geschichte der Medailleurkunst (1840)" eine entschiedene Förderung unsrer Kenntnisse zu danken. — Auf Grund dieser Vorarbeiten und begünstigt und gefördert durch den privaten Sammeleifer, der sich in den letzten Dezennien auch auf die Medaillen geworfen hat — bekanntlich war auch hier Goethe einer der ersten, die den hohen künstlerischen Wert dieser Werke würdigten, lange bevor sich ihnen die Gunst weiterer Kreise zugewendet hatte, — konnten nunmehr in jüngster Zeit mehrere Kunstforscher fast gleichzeitig an eine wissenschaftliche Bearbeitung des Stoffes gehen, deren jede ihre eigentümlichen Vorzüge hat und die nun zusammengenommen das gesamte Material, wie es bis heute in schriftlichen Quellen und einschlägigen Kunsterzeugnissen vorliegt, wohl erschöpfen.

Zuerst erschienen — 1879 in erster, 1883 in neuer, vielfach umgearbeiteter und um die Hälfte des Stoffes erweiterter Auflage — A. Armands »Les Médailleurs italiens des quinzième et seizième siècles (Paris, Plon)«, ein kritisches Verzeichnis aller Medaillen italienischen Ursprungs bis zum Beginn des 17. Jahrhunderts, im ersten Band 1280 bezeichnete Stücke von 178 Künstlern in alphabetischer Reihenfolge der letzteren, — im zweiten 1259 unbezeichnete Stücke in chronologischer Folge der dargestellten Persönlichkeiten nach örtlichen Gruppen geordnet enthaltend, mit gedrängten biographischen Notizen, konziser Beschreibung der einzelnen Medaillen, Begründung der Attributionen, die von den bisher gebräuchlichen

*) Les Médailleurs de la Renaissance par Aloïss Heiss. I. Vittore Pisano. Avec 11 planches de phototypographies inaltérables et 75 vignettes dans le texte. kl. Fol. 48 S. II. Francesco Laurana et Pietro da Milano. Avec 5 pl. et 60 fig. dans le texte. kl. Fol. 54 S. III. Nicolò, Amadio da Milano, Marescotti, Lixignolo, Petricini, Baldassare Estense, Coradini et les Anonymes travaillant à Ferrare au XV[e] siècle. Avec 8 pl. et 130 vign. dans le texte. kl. Fol. 60. S. IV. Léon-Baptiste Alberti, Matteo de'Pasti et Anonyme de Pandolphe IV Malatesta. Avec 8 pl. et 100 vign. dans le texte. kl. Fol. 60 S. — Paris, J. Rothschild, éditeur 1881 — 1883.

abweichen, und litterarischen Nachweisen von Beschreibung und Abbildung der [illegible] sowie — bei unedirten — Angabe einer der Sammlungen, wo sie vorkommen. [illegible] sind nicht aufgenommen, dagegen erheben sorgfältige Register die praktische Brauchbarkeit [illegible] mit Sorgfalt und umfassendster Kenntnis des Stoffes gearbeiteten Werkes, in [illegible] scher und Liebhaber nunmehr ein langentbehrtes Handbuch der Medaillenkunde [illegible]

Kurz darauf begann J. Friedländer im Jahrbuch der k. preussischen Kunstsammlungen (1880—1882) die Veröffentlichung seiner von lange her vorbereiteten Arbeit über „Die italienischen Schaumünzen des 15. Jahrhunderts 1430—1530“. Der Verfasser beschränkt darin seine Darstellung zwischen den angegebenen Zeitgrenzen auf die bezeichneten Medaillen und nimmt unbezeichnete nur dann auf, wenn sie durch besondern künstlerischen Wert hervorragen oder ihre Meister sich mit vieler Wahrscheinlichkeit nachweisen lassen. Äußerst wertvoll und die vollständige Beherrschung des Stoffes bezeugend ist schon die Einleitung, in der die Fragen nach dem Material, der Technik, Entstehung und Entwickelung der Medaillenkunst, nach dem Zweck dieser Kunstwerke und nach der bisherigen geschichtlichen Darstellung des Stoffs gedrängt diskutirt werden. In Friedländers eigener Behandlung gründet sich diese auf die chronologische Reihenfolge sämtlicher bekannten Künstler dieses Zweiges, die der Verfasser als Resultat langjähriger Forschungen aufstellt und [illegible], nach welchen er das Material im einzelnen vorführt. Hierbei giebt er zuerst immer eine biographische und künstlerische Würdigung des betreffenden Meisters unter möglichst erschöpfender Heranziehung des bisher bekannten, oft aber auch erst neugewonnenen Materials, und läßt darauf die einzelnen Schaumünzen nach ihrer Entstehungszeit folgen. Dabei giebt er bezüglich der Dargestellten nur die notwendigsten biographischen Notizen, vor allem alle chronologischen Daten, die eine Zeitbestimmung der Medaillen ermöglichen, und fügt neben ihrer Beschreibung auch die Auflösung der abgekürzten Beischriften und, wo es möglich ist, die Erklärung der allegorischen Darstellungen der Rückseiten [illegible] die Nachweise von Abbildungen der einzelnen Stücke bei. Dem Bedürfnis sinnlicher Veranschaulichung kommen die in fast durchweg tadellosen Heliographien ausgeführten Reproduktionen der hervorragendsten Stücke, darunter viele Inedita, in ausgezeichneter Weise [illegible], nur wäre ein reicheres Ausmaß derselben erwünscht gewesen.

Dem letztern Wunsche nun entspricht die dritte der hierher gehörigen Publikationen, deren Besprechung diese Zeilen vorzugsweise gewidmet sind, in vollstem Maße. Der Plan, dessen Verwirklichung ihr Verfasser angestrebt, ist den beiden vorerwähnten Werken gegenüber ein noch umfassenderer. In einzelnen Monographien beabsichtigt er das gesamte Material der italienischen Medaillenkunde vorzuführen, und zwar gleichfalls in chronologisch-geographischer Anordnung, wie sie ja für eine ähnliche Arbeit allein rationell [illegible]. Die bisher vorliegenden Hefte gestatten schon ein Urteil über Anlage und Durchführung der Heiß'schen Publikation, eines Prachtwerks im vornehmsten Sinne des Wortes, bei welchem die in jeder Richtung tadellose, ja gediegen opulente typographische und illustrative Ausstattung mit der Vielseitigkeit und Vorurteilslosigkeit der Forschung, dem lückenlosen Reichtum des Wissens, der Feinheit des künstlerischen Urteils und der [illegible] Gestaltung des Stoffes [illegible]. Was [illegible] die Anordnung des letztern betrifft, so [illegible] der Friedländerschen [illegible] Lebensabriß des Künstlers, in welchem jedoch nur auf dessen Thätigkeit als Medailleur näher eingegangen und in Betreff sonstiger künstlerischen Wirksamkeit bloß die Quellennachweise beigebracht werden, folgen die einzelnen Medaillen in ihrer beglaubigten oder mutmaßlichen Zeitfolge. Hierbei werden zunächst ausführliche biographische, genealogische, chronologische und historische (auch kunstgeschichtliche) Daten über die dargestellte Persönlichkeit gegeben, denen sich die genaue Beschreibung der sie betreffenden Medaillen, mit Auflösung der Kürzungen der Umschriften und zumeist auch Erklärung der allegorischen Darstellungen anschließt (im letzteren Punkte ist Friedländer noch vollständiger), worauf dann die Daten zur Feststellung der Entstehungszeit, die Anführung der Sammlungen, in denen sich Exemplare in edlem Metall befinden, sowie die der nachträglich hergestellten Varianten folgen. — Gegenüber dem Friedländerschen Werke erscheint es uns als ein Mangel, daß [illegible], die Stil-

weise und die Eigentümlichkeiten der einzelnen Meister zu charakterisiren und sie nach dem künstlerischen Werte ihrer Werke gegeneinander abzuwägen. Worin er jedoch über Friedländer hinausgeht, das ist die weiteste Anwendung bildlicher Reproduktion: er bringt vor allem in vortrefflichen Heliotypien, welche die Originale zumeist ganz tadellos wiedergeben, sämtliche im Text beschriebenen authentischen Medaillen jedes behandelten Künstlers, außerdem die attribuirten oder restituirten in Textholzschnitten (wobei er vom II. Hefte an auch den Ortsnachweis für das reproduzirte Exemplar beifügt), dann aber — und dies ist eine Spezialität seiner Arbeit — weist er die auf den Entwurf von Medaillen bezüglichen Handzeichnungen überall vollständig auf, zieht sie für die Diskussion der verschiedenen Fragen heran, giebt treffliche Faksimilereproduktionen der wichtigsten davon, und fügt auch sonst Monumente der Architektur, Skulptur und Malerei, die mit den besprochnen Schaumünzen irgend zusammenhängen, in Textillustrationen bei, — kurz er erschöpft das bildliche Material in einem Maße, wie es keiner seiner Vorgänger auch nur annähernd versucht hatte.

Schon diese kurzen Andeutungen genügen, um zu zeigen, daß wir in dem Heiß'schen Werke einer Publikation gegenüber stehen, die in ihrer Vollendung einst ein wahres „Corpus Numismatum“ der italienischen Renaissancemedaillen bilden wird, — einem Werke, wie es in gleicher Gediegenheit und gleichem Aufwand der Ausstattung ohne öffentliche Unterstützung wohl nur ein französischer Verleger zu unternehmen wagen darf, den man gleichwohl zu einer so vornehmen Bereicherung der Kunstlitteratur beglückwünschen muß. Auf den überaus reichen Stoff der einzelnen Monographien an diesem Orte im Detail einzugehn, ist nicht möglich; nur einige Punkte, die in einer oder der andern Richtung besondre Beachtung verdienen, möge uns gestattet sein im Folgendem hervorzuheben.

In der einleitenden Skizze über Pisano beschränkt sich Heiß auf eine Zusammenstellung dessen, was wir über ihn als Medailleur wissen. Es will uns bedünken, daß in einer eigens diesem „Fürsten der Medailleure“ gewidmeten Monographie eine eingehendere Behandlung des ganzen Künstlers, als eines der frühsten Kämpen für den Realismus der Renaissance, wohl am Platze gewesen wäre, weil sich der Kunstcharakter seiner Thätigkeit als Medailleur völlig nur aus seinem gesamten Schaffen erklärt. Für die Lebensgeschichte des Meisters vermag auch Heiß keine neuen Daten beizubringen. In der Zahl der unzweifelhaften Denkmünzen Pisano's — es sind deren fünfundzwanzig — stimmt Heiß mit Armand überein, während Friedländer sechs weitere für ihn in Anspruch nimmt. Zwei davon (Sig. Malatesta und Lionello d'Este, 7 u. 11 bei Friedländer) sind als Kombinationen der Avers- und Reversseiten je zwei verschiedener Denkmünzen auszuscheiden. Dagegen ist die Entscheidung bezüglich der übrigen vier, deren zwei das Bildnis Pisano's selbst, die beiden andern dasjenige Dante's zeigen, nicht so leicht. Die Gründe Friedländers für Pisano's Autorschaft liegen, außer in dem Stilcharakter der Werke selbst, im Zeugnis Pomp. Guaurico's („Pisanus pictor in se cælando ambitiosissimus“), — die Gegengründe der beiden andern Forscher darin, daß sie jene nicht nur den beglaubigten Werken des Meisters weit nachstehend, sondern auch jede der beiden Denkmünzen von verschiedener Manier finden, deshalb das Zeugnis Guaurico's auch nicht auf sie, sondern auf andre verloren gegangene Medaillen mit dem Bildnis Pisano's beziehen können. Auch die Kehrseiten der fraglichen Stücke mit den Anfangsbuchstaben der sieben Tugenden sprechen ihnen gegen Pisano's Autorschaft, da sie ihm nicht das Übermaß von Unbescheidenheit imputiren möchten, sich der Nachwelt als ein förmliches Wunder an Tugend überliefern zu wollen, während eine solche Glorifikation des Meisters durch einen seiner Schüler ganz natürlich erscheint. Das Gewicht dieser Argumente ist so groß, daß sich ihm der unparteiische Beurteiler kaum verschließen kann, — und damit fällt denn auch die Friedländersche Attribution für die beiden kleinen Dantemedaillen, die er deshalb dem Pisano zuschreibt, weil die eine den Revers der kleinen Bildnismedaille desselben hat (in Wahrheit ist sie eine Kombination von Avers und Revers zweier verschiedener Stücke), der Avers der andern aber mit jenem der erstern identisch ist, während Heiß und Armand ihn für eine Restitution vom Ende des 15. oder Beginn des 16. Jahrhunderts erklären.

Ein glücklicher Zufall setzt uns in die Lage, das Schaffen Pisano's als Medailleur ge-

nauer [illegible] zu [illegible] von Handzeichnungen [illegible] 1856 [illegible] die damaligen Konservatoren [illegible] mehr als 200 der 378 Handzeichnungen [illegible] darunter auch [illegible] Material nun [illegible] tigste davon [illegible] gänglich gemacht zu [illegible] Unter den mitgeteilten Skizzen [illegible] Alfonso's von Aragonien [illegible] Nr. 22, mit [illegible] der Kehrseite, die das Datum 1449 trägt, [illegible] Richtigkeit der Attribution [illegible] 1448, — woraus [illegible] feststellen läßt. [illegible] Gianfrancesco Gonzaga [illegible] Natur, daß [illegible] nach dem Tode [illegible] (1447) entstanden, zu [illegible] 1448 [illegible] wo er zu Ferrara [illegible] 1441 [illegible] Mal in Mantua [illegible] Dargestellten [illegible] Rückseite der Medaille [illegible] kniet [illegible] erfolgten Gründung [illegible] gebracht, jene Denkmünze [illegible] balta Pisano's, als [illegible] 1447 [illegible] 1448 [illegible] fallen, was [illegible] von Mantua [illegible] Denkmünze [illegible] schon bei Mehrien I, S. 121 [illegible] von Friedländer [illegible] Lionello's d'Este (Nr. 11) [illegible] G(ener) R(egis) Ar(agonum) statt G(eneralis) R(omanae) Ar(matae), eine Deutung, die uns glücklicher scheint, [illegible] mit Alfonso's [illegible] nirgends als [illegible] Reg nji, was zu dem [illegible] stimmt, als das ziemlich [illegible]

Auf den Inhalt [illegible] Grafen von [illegible] zugemessene Raum. Mit dem bedeutenderen der beiden dort beschäftigten Künstler, dem Erzgießer und Medailleur [illegible]

Im dritten Heft [illegible] des 15. Jahrhunderts [illegible] außer ihren Denkmünzen, [illegible] das damit [illegible] Dom zu Ferrara [illegible] 1796 [illegible] Statue Borso's [illegible]

[illegible] mit Zeichnungen von der [illegible] Gestalt Lionello's d'Este auf dem Bilde der [illegible] übrigen Figuren, dargestellt [illegible]

Ferrara, den Entwurf für ein Grabdenkmal Borso's aus der Sammlung His de la Salle im Louvre, mehrere Skizzen zu Medaillen aus dem Vallardi'schen Sammelband, das Marmorrelief Eleonora's von Aragon aus der Sammlung Dreyfus, und — als Nachtrag zur Monographie Pisano's — Nachbildungen seines „h. Georg" in der Nationalgalerie zu London, und des „Lionello d'Este" in der Sammlung Morelli zu Mailand. Gern hätten wir hier noch zwei Werke aufgenommen gesehen, die unseres Wissens auch noch unveröffentlicht, überhaupt wenig bekannt sind: die interessante Miniatüre der Bibliothek von Ferrara im Manuskript von Bianchini's „Tavole astronomiche", Borso I. darstellend, wie er den Verfasser Kaiser Friedrich III. vorstellt, — und das prächtige Grabmal des h. Bernardin in der ihm geweihten Kirche zu Aquila (letzteres aus Anlaß der Medaille des Heiligen von Marescotto). — Auch der Text bringt mannigfache Bereicherungen bez. Berichtigungen. So wird — um nur einiges davon anzuführen — die auch noch bei Friedländer vorkommende Identifizirung des Medailleurs Nicolaus Florentinus mit Nic. Baroncelli widerlegt; es werden die falschen Daten für die Biographie des letzteren aus den Urkunden berichtigt und wird wahrscheinlich gemacht, daß wir in ihm den „Nicholaus" der Medaille Lionello's d'Este zu suchen haben; ebenso wird die nach Baldinucci's Angaben auch noch von Friedländer als möglich hingestellte Annahme, der Medailleur Ant. Amadio da Milano sei identisch mit Amadeus Mediolanensis, dem Bildner des ehemaligen Marmorgrabes in S. Lorenzo zu Cremona, und zugleich der Vater des Bildhauers Giov. Ant. Amadeo, widerlegt. In Betreff Petricini's de Florentia, für den Friedländer die Möglichkeit der Identifizirung mit Ant. Filarete aufgestellt hatte, bringt Heiß eine Mitteilung Milanesi's bei, wonach der Meister jener Pietro di Neri Razzanti (geb. 1425) gewesen sei, dem — als er nach langer Abwesenheit 1447 in seine Vaterstadt zurückgekehrt war — eine zehnjährige Steuerfreiheit bewilligt wurde, unter der Bedingung, daß er junge Florentiner in der Kunst des Gemmenschneidens unterrichte, worin er Vorzügliches leistete. Bezüglich des Baldassare Estense endlich steht Heiß der Hypothese Cavalcaselle's, die ihn mit dem Maler Bald. da Reggio identifizirt, etwas skeptisch gegenüber, und doch scheint uns diese, allem nach, was sich aus dem gleichzeitigen Urkundenmaterial folgern läßt, wohl begründet.

Die vierte der Heiß'schen Monographien ist in erster Linie Matteo de' Pasti gewidmet, dem Veroneser Künstler, der am Hofe Sigismondo Malatesta's nicht bloß als Medailleur, sondern auch als Architekt, Bildner, Dekorateur und Zeichner vielfach beschäftigt war. Für die Lebensgeschichte desselben bringt der Verfasser nach urkundlichen Mitteilungen von E. Müntz einige neue Daten, aus denen zu entnehmen ist, daß er der Sohn eines Magister Andreas von Verona war und außer seinem Bruder Antonio, der mehrmals bei Abschluß von Bauverträgen für S. Francesco in Rimini als sein, bez. Sigismondo's Bevollmächtigter erscheint, auch einen zweiten Bruder Bartolomeo hatte; ferner daß er 1464 noch in Rimini lebte, wo er in Notariatsakten ein und das andre Mal auch als „vir nobilis" bezeichnet wird. Dagegen vermissen wir bei Heiß das von Friedländer beigebrachte Zeugnis für die Berühmtheit der Medaillen Matteo's, das sich in einem Briefe Tim. Maffei's, des früheren Abtes und Erbauers der Badia von Fiesole, an Sig. Malatesta aus Bologna 1453 gerichtet, ausgesprochen findet. Schon dazumal und seither bis auf unsere Tage ist die Bedeutung Matteo's als Medailleur überschätzt worden und wenn selbst Heiß noch urteilt, er nehme ohne Widerspruch den ersten Rang nach Pisano ein, so genügt ein Blick auf die Denkmünzen beider Meister, insbesondre auf die Kompositionen der Kehrseiten, um den weiten Abstand Pasti's von Pisano zu erkennen.

Außer den 23 Medaillen, die wir von Matteo kennen und deren Mehrzahl Sig. Malatesta und Isotta da Rimini darstellen, und neben der unbedeutenden Denkmünze Pandolfo Malatesta's von einem spätern anonymen Meister, publizirt der Verfasser hier auch zum erstenmal drei Plaquetten mit dem Bildnis L. B. Alberti's aus der Sammlung Dreyfus und dem Louvre, deren zwei, sowohl was die außergewöhnlichen Dimensionen als die Trefflichkeit der Arbeit betrifft, den ersten Prachtstücken ihrer Art zugezählt zu werden verdienen. Man hatte sie bisher meist unter die Arbeiten Pasti's eingereiht (eine Meinung, der auch noch Armand zuneigt), doch genügt ein Blick auf diese, namentlich auf die authentische Medaille Alberti's selbst, um sich von der Unhaltbarkeit dieser Annahme zu überzeugen. Heiß

stellt es nun — jedoch mit aller Reserve — als möglich hin, daß wir darin Arbeiten Alberti's selbst vor uns haben, den ja das gleichzeitige Zeugnis Christ. Landino's als Urheber „von noch vorhandenen ausgezeichneten Werken des Pinsels, Meißels, Stichels und Gusses" anführt. Auf das Für und Wider dieser Attribution können wir leider nicht näher eingehen; uns selbst scheinen die fraglichen Arbeiten in Auffassung wie Ausführung viel zu deutlich den Stempel der Frühzeit des Cinquecento zu tragen, als daß wir sie unter die Erstlingsarbeiten der Medaillenkunst einreihen könnten, welche wir erwarten würden, wenn wir Alberti in seinen jüngeren Jahren [illegible] als Dreißigjähriger dargestellt.

Von sonstigem Material, das hier zum erstenmal publiziert wird, führen wir noch an: die Christusmedaille von Pasti aus der Sammlung Dreyfus, mit dem Entwurf ihres Avers aus dem Vallardi'schen Skizzenbuche, die große Medaille Sig. Malatesta's (Sammlung Armand und École des beaux-arts), die von Heiß als eine Arbeit Pasti's angesprochen, von Armand jedoch, offenbar mit mehr Berechtigung, einem unbekannten Meister vom Ausgange des 15. Jahrhunderts zugeteilt wird (auch Friedländer führt sie nicht unter Pasti's Werken auf); drei Denkmünzen Isotta's, deren eine — aus der Sammlung Taverna in Mailand, mit einer vertieft gravierten Reiterfigur auf dem Revers — bei Friedländer nicht vorkommt, das dem Gentile da Fabriano zugeschriebene Bild im Louvre: Madonna mit Kind, von Sig. Malatesta (oder Lionello d'Este?) angebetet; endlich eine Quattrocento-Holzbüste aus der Sammlung Goldschmidt in Paris, interessant, weil sie unverkennbare Ähnlichkeit hat mit dem Typus Isotta's auf den Medaillen Pasti's. Auch sonst ist das Heft aufs reichste mit Illustrationen ausgestattet. So wertvoll die Mehrzahl derselben ist, — wir führen davon nur die Faksimileschnitte aus Valturio's „De re militari", wozu Pasti wahrscheinlich die Zeichnungen lieferte, und dann die Siegelabdrücke, Waffen und Wappen der Malatesta an, — so scheint uns der Verfasser mit der Aufnahme von manchen derselben, die mit dem Gegenstand kaum lose zusammenhängen (Ansichten und Pläne von Rimini nach alten Stichen der Pariser Nationalbibliothek und Maffei's „Verona illustrata" u. a.), des Guten doch etwas zuviel gethan zu haben. Statt ihrer würden wir die Reproduktion des Reliefbildnisses L. B. Alberti's vom Grabmal Sig. Malatesta's in S. Francesco zu Rimini wohl um so freudiger begrüßt haben, als es bisher nicht veröffentlicht ist und einen Vergleich mit den Porträtplaquetten Alberti's ermöglicht hätte. — Zum Schluß noch die Bemerkung, daß sich der Verfasser des durch die archivalischen Funde Yriarte's und die vorhandenen bildlichen Darstellungen einigermaßen kompromittirten Rufes der geistigen Begabung, Bildung und Schönheit Isotta's warm annimmt und manche Gründe vorbringt, die geeignet sind, die angegriffene Glaubwürdigkeit der gleichzeitigen, für sie günstigeren litterarischen Zeugnisse wieder herzustellen.

C. v. Fabriczy

Kunstlitteratur.

Mireille. Poème provençal par Frédéric Mistral. Traduction française de l'auteur, accompagnée du texte original avec 25 eaux-fortes dessinées et gravées par Eugène Burnand et 53 dessins du même artiste reproduits par le procédé Gillot. Paris, librairie Hachette et Cie, 79, Boulevard St. Germain. 1884. 1 Bd. in Fol. von 304 S.

Zu den in der französischen Litteratur immer seltener werdenden, wahrhaft erquicklichen und gesunden Erscheinungen gehören vor allem die episch-lyrischen Gedichte von Frédéric Mistral. In der Sprache ihres Verfassers geschrieben, mit dem heimatlichen Boden seiner geliebten Provence eng verwachsen, unterscheiden sich dieselben auf das vorteilhafteste von den meistens durch und durch faulen Pariser Erzeugnissen des modernen Realismus. Die provençali-

schen Verse Mistrals sind einem tief religiösen, volkstümlich empfindenden Dichtergemüt entsprossen und stellen sich die Aufgabe, den Leser aus dem niedrigen Geröll des alltäglichen Lebens in eine höhere Sphäre zu versetzen. Sie wirken nicht durch die tote photographische Treue, sondern durch die freie, künstlerisch lebendige Gestaltung des Stoffes.

Nahezu ein Vierteljahrhundert ist vergangen, seitdem Mistral mit seiner „Mireille“ in die Öffentlichkeit trat: die Widmung des Buches an Lamartine trägt das Datum des 8. September 1859. Groß und durchaus verdient war der Enthusiasmus, mit dem das Erstlingswerk des einfachen Bauern aus dem Departement der Bouches du Rhône von seinen Landsleuten begrüßt wurde. Wohl verdient war er, dies beweist schon allein der Umstand, daß nach 25 Jahren noch sich das Bedürfnis einer illustrirten Ausgabe geltend machte. Der Inhalt des Gedichtes läßt sich mit wenigen Worten wiedergeben. Der Mittelpunkt des Ganzen ist Mireille, das einzige Kind wohlhabender Eltern, die am Fuße des Berges, auf dem das uralte Städtchen Les Baux liegt, auf ihrem Hofe leben. Von ihr gehen die Strahlen aus, welche die Handlung beleuchten und sich schließlich an einem düsteren Geschicke brechen. Das Schicksal tritt dem Mädchen in der Gestalt eines einfachen Korbflickers entgegen, der an einem schönen Sommerabend mit seinem alten Vater in der Farm von Micocoules einkehrt und Gastfreundschaft genießt. Er sieht Mireille und verliebt sich in sie. Trotzdem aber das Mädchen seine Liebe erwidert, erreicht er nicht das ersehnte Ziel. Maître Ramon strebt höher hinaus mit seiner Tochter; nachdem drei reiche Freier umsonst um ihre Hand angehalten, ist es natürlich, daß er die Werbung des armen Korbflickers mit Hohn zurückweist. Mireille, die ihre Liebe zu Vincent offen gestanden, fühlt sich nun infolgedessen tief unglücklich und verläßt heimlicherweise das väterliche Haus, um am Strande des Meeres, in der Kirche der heiligen Marien der Camargue, für die Erfüllung ihrer Wünsche zu beten. Zum Tode erschöpft, verwirrt durch die glühende Sonne des Südens, kommt sie endlich an dem Wallfahrtsorte an. Kaum hat sie ihr Gebet verrichtet, so erfaßt sie eine Ohnmacht, und verliert sie sich in Visionen. Die heiligen drei Marien steigen nieder, beweisen ihr die Nichtigkeit alles irdischen Glückes und fordern sie auf, der Welt zu entsagen. Inzwischen haben sich ihre Eltern, bekümmert und in Verzweiflung, aufgemacht die Tochter zu suchen. Die Seligkeit des Wiedersehens war ihnen zwar vergönnt, allein sie wurde getrübt durch die Fieberphantasien des geliebten Kindes. Bereits ist es der Welt entrückt; weder die Versprechungen seiner Eltern, noch die liebevollen Blicke von Vincent vermögen es am Leben zu erhalten. Ihre Sonne ist untergegangen. Glücklich in Erwartung des Himmels, in den Armen ihrer Lieben, haucht Mireille ihre reine Seele aus.

Der Künstler, welcher berufen war, diese Geschichte zu illustriren, Eugène Burnand, dürfte manchem Leser dieser Zeitschrift schon bekannt sein. Mehrmals hatten wir Gelegenheit, im Beiblatt seine Bilder zu besprechen.[1]) Burnand hat heute seinen Weg gemacht, sowohl für seine Gemälde, als auch für seine Radirungen erhielt er im Pariser Salon Medaillen. Ursprünglich für die Laufbahn eines Architekten bestimmt, an der polytechnischen Schule in Zürich gebildet, ging er frühzeitig zur Malerei über. Er studirte dieselbe zuerst in Genf bei Menn, dann bei Gérôme in Paris; die Tüchtigkeit der Schule offenbart sich in allen seinen Leistungen. Burnand ist stets Herr der technischen Mittel, und sein frommes Gemüt läßt ihn ernste und gediegene Stoffe, das heißt solche Stoffe wählen, die den edeln Seiten des sozialen Lebens entnommen sind. Aus Gesagtem geht hervor, daß die Aufgabe, Mireille zu illustriren, dem Künstler hochwillkommen sein mußte; lieferte sie ihm doch neues Material, um die Seele des Volkes, seine Sitten und Gebräuche zu ergründen. Natürlich begab sich der Maler zu dem Zweck in die Provence. Er schöpfte aus der Quelle und ließ sich keine Mühe verdrießen, die landschaftlichen Reize Südfrankreichs, das kulturgeschichtliche Kolorit des Landes klar und deutlich wiederzugeben. Erst nach gründlichen Studien ging er an die Arbeit, und so gelang es ihm, etwas Bleibendes zu leisten.

Die Illustrationen Burnands lassen sich in verschiedene Kategorien einteilen. Bloß bei

1) Vgl. Kunstchronik von 1876, S. 116; von 1877, S. 158; und von 1880, S. 84.

einem Teil derselben [illegible] Bildern, — [illegible] sind es die [illegible] Zeichnungen. In dritter Linie kommen [illegible] bilder in Betracht, [illegible] am Herzen legen. [illegible] geordneter Bedeutung [illegible] Frucht- und Blumenstücke, die Stillleben und [illegible] Dichters an. [illegible] Eine [illegible] zieht sich auf den [illegible] Ambroise, der [illegible] Helden, als [illegible] Lieder [illegible]. Alles lauscht [illegible] die Frauen im Hintergrunde [illegible] mien dieser markigen Bauern zum Ausdruck gebracht. Die an und für sich undankbare Aufgabe, fünfzehn Gestalten um einen Tisch zu [illegible], hat Burnand [illegible]. Nicht weniger bedeutend ist die [illegible] Mireille's. [illegible] die Augen übereinander gelegt, die Hände im Schoße gefaltet und blickt sehnsüchtig in die Ferne. Neben ihr die [illegible] und in Gedanken [illegible] der [illegible] Zauber der Scene! [illegible] uns bei der [illegible] mit Vincent zusammen im Maulbeerhaine Blätter für die Seidenraupen pflückt, dann, wie sie mit Freundinnen und Nachbarinnen [illegible] übrigens [illegible] an Burnands Spinnstube erinnert, darf in der Komposition als sehr gelungen bezeichnet werden. Wie sehr der Künstler es versteht, die Charaktere des Romans scharf auszuprägen, beweist die [illegible] und die [illegible] Vincents. [illegible] Gestalten zu treten: er schickt [illegible] des Schrittes zu [illegible] heit. Sie sitzen an einem einfachen Holztische, der reiche Bauer, den Hut auf dem Kopf, von vorne gesehen, [illegible] leben! Selbst für den, der den Text nicht gelesen, kann der Ausgang, welcher auf der folgenden Radierung dargestellt ist, nicht zweifelhaft sein.

Wir wenden uns jetzt zu der tragischen Episode, welche die Handlung gewaltsam dem Ende zudrängt. Drei der tüchtigsten Illustrationen beziehen sich auf dieselbe. Ein Ochsentreiber, welcher vergebens um Mireille angehalten, ein herkulischer Mann, trifft Vincent abends auf offenem Felde und provozirt ihn zum Ringkampf. Diese Scene ist eine der großartigsten im [illegible] und von Burnand mit [illegible] wiedergegeben. Vincent bleibt Sieger, wird aber nach beendetem Streit von seinem Gegner meuchlings niedergestochen. Als der Morgen graut, finden ihn drei Bauern wie tot am Boden liegend. Den Mörder aber [illegible] die Rhône [illegible] ein Moment, der den Meister zu einem [illegible] Stile begeistert. Der nächste Stich zeigt uns die Sorge Mireille's um den kranken Geliebten. Mitleidig neigt sie sich zu ihm, umstanden von ihren Eltern und Nachbarn. Wir befinden uns wieder in der Farm von Micocoules. Jetzt ist der Knoten geschürzt. Mireille verläßt die Heimat, trifft unterwegs am Brunnen einen kleinen Knaben, man kennt ihn bereits von dem Holzschnitt S. 179 her, der sie mit sich in die väterliche Hütte nimmt. Maître Ramon ruft die Arbeiter zusammen und erkundigt sich, ob keiner seine Tochter gesehen? Zerknirscht steht er neben seinem wehklagenden Weibe, vor sich die Auskunft gebenden Gesellen. Den Hintergrund der [illegible] Sehr schön ist schließlich das Innere der Kirche der drei Marien zur Erscheinung gebracht, welches beredtes Zeugnis dafür ablegt, daß die architektonischen Formen dem Meister durchaus geläufig sind. Vor Mattigkeit zusammengebrochen, die Hände inbrünstig gefaltet, den Blick unentwegt auf die Reliquien im Chor geheftet, so empfängt Mireille an heiligem Ort die Weihe zum Tode. Ihre letzten Augenblicke sind uns vom Illustrator auf unvergleichliche Weise geschildert.

Den Radirungen, welche mit der Handlung des Romans in direktem Zusammenhange stehen, reihen sich die Landschaftsbilder und die Tierstücke würdig an. Burnand versteht es, mit wenigen Mitteln viel zu geben und seinen Kupferplatten oft einen beinahe farbigen Glanz zu verleihen. Wie malerisch hebt sich das Dunkel der Cypressen von dem sonnigen Himmel der Provence ab! Wie charakteristisch liegt das auf steilem Abhange gebaute, an die Felsen sich anklammernde Städtchen Les Baux vor uns, in dem Dante einst über sein Inferno nachdachte. Und wieder, wie kommt die Großartigkeit des Oceans gegenüber der Hinfälligkeit des Menschen zur Wirkung, wie poetisch reflektirt sich im tiefen Waldesdunkel die süße Mystik der katholischen Religion. Der Maler hat gerade das, worauf es kam, den episch breiten Ton des Gedichtes, vorzüglich getroffen. Daß er im Tierbilde Bedeutendes leistet, war uns schon länger bekannt. Gewiß hat er mit Freuden die Gelegenheit ergriffen, die Mireille ihm bot, jene Reihe mustergiltiger Illustrationen aus dem Leben der Vierfüßer zu schaffen, welche dem Buche zu so hoher Zierde gereichen. Hier zeigt er uns die Herde auf dem Marsch begriffen, dort in beschaulicher Reihe auf der Weide. Das eine Mal sehen wir ein Rudel Pferde an der Tränke, das andere Mal im Felde beim Dreschen des Korns. Und nicht nur die äußere Seite im Treiben der Tiere sucht er mit seinem Stifte zu fixiren, auch den inneren Regungen derselben spürt er nach. Im Schlußbilde des Werkes z. B. stellt er die Trauer einer Herde um ihren toten Gefährten dar, in feiner Weise an die Paralele anknüpfend, welche Mistral zwischen dem Seelenleben der Menschen und der Tiere zieht. Gerade diese letzte Illustration wird bei jedem unbefangenen Beschauer einen unauslöschlichen Eindruck hinterlassen.

Mit Mireille hat sich Burnand gleich im ersten Anlauf einen ehrenvollen Platz in der vordersten Reihe der tüchtigsten jetzt lebenden französischen Illustratoren erobert. Sein verständnisvolles Eingehen auf die Absichten des Dichters, seine ernsten ethnographischen Studien befähigten ihn, die Figuren des Epos typisch zu gestalten. Hoffen wir, daß der talentvolle Maler auch künftig die nötige Muße haben wird, neben dem Pinsel den Grabstichel zu führen und auf dem einmal betretenen Pfade sich neue Lorbeern zu erwerben. Heute, wo die Kupferstecherkunst im allgemeinen nicht mehr die Bedeutung hat, wie in früherer Zeit, ist es doppelt anzuerkennen, wenn ein Künstler wie Burnand es nicht verschmäht, seine besten Gedanken direkt der Kupferplatte anzuvertrauen.

Zürich, im Juli 1884. **Carl Brun.**

Notiz.

Sn. **Ungebetene Gäste.** Wir verweisen bezüglich der Radirung, die Holzapfl mit fleißiger und sicherer Hand nach dem Gemälde von Gabriel Hackl angefertigt hat, auf den Bericht über die Münchener internationale Kunstausstellung des vergangenen Jahres (19. Jahrgang S. 135). Die Scene, welche der Künstler schildert, wirkt ungemein lebendig durch den Gegensatz der beiden Gruppen; hier das durch die Aussicht auf eine gute Mahlzeit angefachte Behagen der beiden „Schweden“, die sich in fremder Behausung breit machen, dort die mit Verdruß und Furcht gemischte Überraschung der Bauersfrau und ihres Jungen, die zögernd auf der Schwelle stehen und nicht wagen gegen den verübten Hausfriedensbruch Protest zu erheben. Hackls Bild gehörte unstreitig zu den wenigen Gemälden der Ausstellung, die durch ihren gesunden Humor den Beschauer zu längerem Verweilen einluden und keinerlei Zwiespalt der Empfindungen in ihm aufkommen ließen.

[illegible] sculps

Pieter de Molyn und seine Kunst.

Von Olof Granberg.

Mit einer Radirung.

Es ist ein gar seltsames Kapitel der Kunstgeschichte Hollands, dasjenige, welches von Pieter de Molyn handelt, ein Abschnitt, der selten in dieser von Eigentümlichkeiten strotzenden Überlieferung seinesgleichen hat. Daß der genannte bedeutende Landschaftsmaler, der von seinen Zeitgenossen hochgeachtet wurde, schon von der nächsten Generation vergessen werden konnte; daß man ihn nicht selten mit seinem Sohne, dem unbedeutenden „Tempesta", verwechselte; daß Houbraken ihn kaum dem Namen nach kannte; daß der Meister, als man ihn nach zwei langen Jahrhunderten wieder aus der Vergessenheit hervorzog und von neuem anfing, seine Gemälde einiger Aufmerksamkeit würdig zu finden, trotz seiner Originalität zum Nachahmer des van Goyen gestempelt wurde und noch heute beispielsweise im Louvre-Katalog als solcher bezeichnet wird: alles dies darf niemanden wundern, der da weiß, wie zahlreich die Irrtümer in allen älteren Arbeiten über die holländische Kunst gewesen sind. Daß aber Molyn, so viele Jahre nachdem van der Willigen uns die Umrisse seiner Biographie gegeben und seitdem Bode dem Meister seinen rechtmäßigen Platz neben van Goyen und Salomon van Ruysdael als einem der Bahnbrecher der holländischen Landschaftsmalerei angewiesen, noch immer beinahe unbekannt ist, und daß man in den Lexicis und Handbüchern vergebens nach mehr denn einem knappen halben Dutzend seiner Arbeiten forschen wird, das ist doch überraschend. Seubert verzeichnet nur fünf seiner Gemälde (und von diesen sind zwei gar nicht von Molyn), Dr. Riegel, der in seinen „Beiträgen" jüngst (1882) über den Meister geschrieben hat, kennt ebenfalls nur fünf Gemälde von ihm, und zwar diejenigen der Galerien in Berlin, Brüssel, Braunschweig und Rotterdam, sowie das in Band XIV dieser Zeitschrift besprochene, von W. Unger radirte Gemälde in der Akademie zu Wien. Nur fünf Gemälde von einem Bahnbrecher der Kunst, — das ist wahrlich wenig! Es ist an der Zeit, daß dieses magere Erbe vermehrt werde.

Selbstverständlich mache ich keinen Anspruch darauf, hier ein vollständiges Verzeichnis der Arbeiten des Molyn zu geben, kenne doch auch ich nur eine sehr begrenzte Zahl derselben. Diese Zahl ist aber groß genug, um mich in den Stand zu setzen, es zu wagen, die Kunst des Meisters zu charakterisiren. Einige der Gemälde ist es mir gelungen, in unbekannten schwedischen Privatsammlungen aufzufinden, andere wieder habe ich in ausländischen Sammlungen angetroffen, über einige verdanke ich die ersten Andeutungen dem Herrn Dr. Scheibler und mehrere habe ich in älteren Werken und Katalogen beschrieben gefunden. Ich hoffe, daß derjenige Leser, der von anderen Gemälden des Meisters als denjenigen, die hier erwähnt sind, Kenntnis hat, nicht verfehlen wird,

die Leser dieser Zeitschrift davon zu benachrichtigen. Denn erst, wenn wir eine größere Anzahl der Arbeiten des Meisters kennen, dürfen wir sagen, daß wir den Meister selbst, den Gang seiner Entwickelung, seine Vorzüge und Fehler zu würdigen im stande sind.

Ehe ich die mir bekannten Werke des Meisters hier vorführe, sei es mir erlaubt, einen Blick auf die frühere Litteratur über Molyn zu werfen, eine Litteratur, welche, so dürftig sie auch sein mag, hier und da doch lehrreich ist. Giebt nicht Schrevelius in seinem „Harlemum“ (Leiden 1647) Molyn das Zeugnis, daß er ein seinerzeit sehr geachteter Maler gewesen? Zwar betrachtet er Cornelis Broom als den größten damals lebenden Landschaftsmaler: „Ita in arte sua excellere creditur, qui adhuc in vivis, ut hodie parem non habeat“; aber er fügt gleich hinzu: „Quamvis certare cum eo proxime videatur multorum judicio Petrus Mouliin“. Erst in die dritte oder vierte Reihe placirt er nachher Salomon „Rustendael“. Die beiden Lotterieprospekte aus den Jahren 1631 und 1636, die van der Willigen in seinem Buche abgedruckt hat, zeugen davon, daß Molyn noch während seiner Lebzeiten öfters höher geschätzt wurde als Salomon van Ruysdael, und sogar als van Goyen. Aber von wie kurzer Dauer war nicht sein Ruf! Houbraken wußte von ihm nur, daß er gleichzeitig mit Jan Pynas gelebt habe, und daß er Lehrer des van Everdingen gewesen sei, sowie auch, daß er „ein guter Landschaftsmaler, hell und zart in seinen Fernsichten, wie auch natürlich glühend im Vordergrunde“ gewesen. Descamps, Campo Weyermann, Fiorillo, Füßli, Brulliot und Bartsch (der Molyns vier Radirungen beschreibt) wiederholen nur mehr oder minder getreu die Worte Houbrakens.

Nagler ist der erste, der ein Gemälde des Meisters erwähnt, und zwar eine Landschaft, bez. und dat. 1649, und „in van Goyens Weise“. Immerzeel nahm Naglers Urteil über dieses eine Gemälde als das seinige auf und erklärte, indem er es auf die ganze Kunst Molyns ausdehnte, ganz kategorisch, daß Molyn in der Art van Goyens gemalt habe. Balkema that dasselbe, behauptete aber noch dazu, daß Molyn 1597 geboren sei, was nicht wahrscheinlich, und daß er 1654 starb, was nicht wahr ist. Houssaye wiederholte Houbrakens Worte, und Kramm fand, daß Molyn von Immerzeel nach Verdienst gewürdigt worden sei. Sogar der feinsinnige und kenntnisreiche W. Burger glaubte, daß Molyn unter dem Einflusse van Goyens gestanden sei. Es scheint aber, daß Burger den Meister ausschließlich nach dem mittelmäßigen Gemälde in Rotterdam, welches er vor dem Brande im Museum schilderte, sowie nach dem Gemälde von Pieter Nolpe (jetzt in Berlin), welches in der Sammlung Suermondt dem Molyn zugeschrieben wurde, beurteilt hat. Auch Charles Blanc und Vosmaer gedenken des Molyn, bekunden aber beide von seiner Kunst nur sehr unklare Begriffe. Erst Waagen faßte den Meister in seiner kunstgeschichtlichen Bedeutung auf, indem er erklärte, daß Molyn „zu den frühesten Landschaftsmalern gehörte, welche dieses Fach in der ganz freien und ausgebildeten Kunstform anbahnten“. Er gab eine kurze, aber sehr zutreffende Charakteristik seiner Kunst und erwähnte das Gemälde in Berlin. Es ist jedoch Bode, dem die Ehre gebührt, Molyn den ihm zukommenden Platz in der Kunstgeschichte Hollands, der ihm so lange vorenthalten worden ist, angewiesen zu haben. Dieses geschah, wie bekannt, in dem mit Anlehnung an van der Willigens damals eben erschienene Arbeit verfaßten Aufsatze in dem Jahrgange 1872 dieser Zeitschrift. Es ist überflüssig, auf diesen Aufsatz hier näher einzugehen. Ich will nur daran erinnern, daß Bode nicht allein Molyn als einen selbständigen und bahnbrechenden Künstler dem van Goyen an die Seite stellte, daß er nicht nur ganz und

gar die alte Tradition von „in van Goyens Weise" bei Seite schob, sondern in demselben Jahrgange in einer anderen Abhandlung („Die Galerie Gsell"), bei Besprechung einer Landschaft von van Goyen von 1630, zu sagen wagte, daß sie „durch den gelblichen Ton und das bestimmte, pastose Machwerk den Einfluß des Pieter Molyn beweist". Neben einer Charakteristik des Meisters giebt Bode auch (nach van der Willigen) dessen Biographie. Ich erinnere hierbei an des Schrevelius Urteil, das niemand bisher beachtet hat, ferner daran, daß Molyn noch anfangs 1661 unter den 72 Meistern aufgeführt ist, die 6 Sols über die festgestellte jährliche Taxe erlegten, dann an diejenigen seiner Gemälde, die in den beiden Lotterieprospekten abgeschätzt sind, und schließlich daran, daß Molyn im Jahre 1638, als man versuchte, dem alten Potdamus einen Platz im Armenhause zu verschaffen, versprach, dasjenige beizusteuern, was noch fehlen konnte, um dessen Aufnahme ins Armenhaus zu ermöglichen.

Es sind nur zwei Punkte in Bode's Abhandlung, von deren Richtigkeit ich mich bei meinen Studien über Molyn nicht habe überzeugen können. Der eine betrifft die vermeintliche Reise des Meisters nach Norwegen, der andere dessen Verdienste als Marinemaler. Bode zieht aus einigen 1658—9 datirten Studienblättern „aus den norwegischen Alpen", den Schluß, daß Molyn um die genannte Zeit das entlegene Nordland besucht hätte. Ist dies aber nicht ein Trugschluß? Ist es wahrscheinlich, daß Molyn, welcher zu jenem Zeitpunkte schon ein Greis war, eine solche Reise unternommen? Ich kann es nicht glauben, und, selber ein Nordländer, kann ich außerdem in diesen Handzeichnungen keine spezifisch „norwegische" Natur erkennen. Daß Molyn übrigens nicht immer der Natur treu folgte, sondern dann und wann seiner Phantasie freien Spielraum ließ, das beweist unter anderem eine „italienische" komponirte Gebirgslandschaft von ihm aus dem Jahre 1657, die sich in Stockholm befindet, und die doch sicherlich ebenso wenig „italienisch" ist, wie seine Handzeichnungen „norwegisch" sind. Dagegen kenne ich von Molyn kein einziges Gemälde mit norwegischer Natur, und die letzte Landschaft von seiner Hand, die datirt ist, und zwar ein Jahr vor seinem Tode ausgeführt, ebenfalls jetzt in Stockholm, trägt ein so naturwahres holländisches Gepräge, daß man gar keine Ursache hat, anzunehmen, daß der Meister in seinen letzten Tagen seinen vaterländischen Motiven ungetreu geworden sei.

Bode, der mit solcher Wärme und überzeugender Kraft für die Bedeutung Molyns in der Landschaftsmalerei eingetreten ist, hat ihm dieselbe Stellung auch in der Marinemalerei zuerkannt. „Für eine ganz freie, völlig nationale Entwickelung", sagt er, „waren auch hier dieselben Künstler bahnbrechend, die in der Schilderung der Landschaft vorangegangen waren, vor allen Jan von Goyen und Pieter Molyn". Ich bezweifle nicht, daß der hervorragende Kunstforscher diese Reflexionen auf andere und giltigere Gründe stützt, als auf diejenigen, die er anführt. Falls er aber den Landschaftsmaler Molyn nur auf Grund des einzigen Gemäldes, das er zitirt, nämlich auf Grund der Küstenlandschaft in Dresden, welche — wie ich glaube fälschlich — im Katalog dem von Houbraken als Architekturmaler angeführten Vlamänder P. van Loon zugeschrieben wird, als Marinemaler charakterisirt, dann kann ich ihm nicht folgen; denn dieses Gemälde ist schwerlich von Molyn. Ich will nicht leugnen, daß es ihm sehr nahe steht. Seine Hand habe ich in demselben aber nicht erkennen können; das Motiv erinnert durchaus nicht an diejenigen, die ihm eigen sind, und das Monogramm ist auch nicht das seinige. Im Museum zu Köln ist eine andere Strandpartie mit demselben Monogramm, und in Privatsamm-

lungen in Stockholm sind zwei Marinen ebenfalls mit derselben Bezeichnung, gleichfalls holländischen Ursprungs und aus Molyns Zeit, aber nicht von seiner Hand. Das betreffende Monogramm P neben M, während Molyn immer P über M zeichnet, habe ich nie auf irgend einer seiner Landschaften gefunden, und andererseits kenne ich keine Marine und kein Strandbild mit Molyns gewöhnlicher Bezeichnung. Hat Molyn also immer seine Landschaften in **einer**, und seine Marinen in einer ganz **anderen** Weise bezeichnet? Ich glaube nicht, daß ein Grund vorliegt, etwas dergleichen anzunehmen. Sicherlich haben wir es hier mit einem anderen Meister zu thun. Aber mit welchem? Auf diese Frage habe ich keine direkte Antwort. Da jedoch diese Arbeiten holländisch und mit der Malweise Molyns, seiner Zeit und seiner Schule etwas verwandt sind, so will ich nur im Vorbeigehen daran erinnern, daß, nach van der Willigen, zu Molyns Zeiten in Haarlem zwei Maler mit dem Namen **Pieter Mulier**, Vater und Sohn, lebten. Über ihre Kunst ist mir nichts bekannt. Aber es ist ja doch nicht unmöglich, daß sie Marinemaler waren, und daß einer von ihnen der betreffende Meister ist.[1])

Herr Dr. Riegel hat, wie vorhin erwähnt, in seinen „Beiträgen" des Molyn gedacht. Etwas Neues über ihn bringt er jedoch nicht vor. Nur bemerkt er ganz richtig, daß die bisher dem Molyn zugeschriebene Landschaft, Nr. 687 in der Braunschweiger Galerie, „die Arbeit eines Nachahmers oder Fälschers sei". Auch Herr Dr. Scheibler nennt im „Repertorium"[2]) dieses Gemälde eine „alte Nachahmung". Neulich hat der französische Schriftsteller H. Havard in seinem Werkchen „Histoire de la peinture hollandaise" mit leichter Hand einige Bemerkungen über unsern Meister hingeworfen. Er kennt ihn sehr wenig. Seine Schilderung leidet gerade an jenem „un peu trop de laisser-aller", welches er, ich weiß nicht warum, dem Künstler zum Vorwurfe machen will. Da er ganz richtig bemerkt, daß Molyn in hohem Grade dazu beigetragen habe, „die Landschaftsmaler auf die Bahn der Selbständigkeit zu führen, auf welcher ihnen so glänzende Siege erwachsen sollten", und da er den Meister als van Goyen und Wynants ebenbürtig hinstellt, wäre man wohl berechtigt anzunehmen, daß er gut unterrichtet und mit Bode's Aufsatz bekannt sei; wenn er aber gleich darauf Balkema zitirt und erzählt, daß Molyn im Jahre 1654 gestorben sei, so sieht man, daß er sogar van der Willigen nicht gelesen, der uns ja nach gewiesen hat, daß Molyn am 23. März 1661 begraben worden ist.

Ich will jetzt von der Litteratur über Molyn zu dessen Arbeiten übergehen, wobei ich, indem ich die ihm zugeschriebene Marine in Dresden und Köln als, meiner subjektiven Meinung nach, nicht von seiner Hand herstammend, ausschließe, und, um nicht weitläufig zu sein, mich nur bei denjenigen Gemälden aufhalten, die bis jetzt weder in Katalogen noch anderswo beschrieben wurden, mit denjenigen seiner Gemälde anfangend, welche datirt sind:

1. Brüssel, Königl. Galerie, „Nächtliches Fest in einer Straße", bez. P. Molyn 1625.

2. Braunschweig, Herzogl. Museum, „Sandige Anhöhe mit einer Baumgruppe", bez. P. Molyn 1626.

3. Haarlem, Museum, „Ein Dorf wird geplündert und in Brand gesteckt", bez. P. Molyn 1630.

4. Venedig, Akademie, „Winterlandschaft mit Schlittschuhläufern". Herr Dr. Scheib-

[1]) Eines Marinemalers mit diesem Monogramm gedenkt schon Nagler, „Die Monogrammisten", Nr. [illegible].

ler schreibt mir, daß dieses Gemälde, welches ich nicht gesehen habe, P. Molyn 1626 bez. ist. Der Direktor der Sammlung, Herr G. Bott, hat mir dagegen angegeben, daß es die Jahreszahl 1636 trägt. — Das Gemälde stellt eine flache Landschaft an einem gefrorenen Flusse dar. Auf dem Eise fahren einige Schlitten, weiter in der Ferne einige Jungen, die Schlittschuh laufen. Rechts im Vordergrund ein Weib und ein Mann, die etwas kochen und an die am Strande stehenden Kunden davon verkaufen.

5. Paris, Palais de l'Elysée. „Kavalleriekampf", bez. P. M. 1643. Wird noch immer im Louvre-Kataloge aufgeführt, befindet sich aber seit Oktober 1875 im Palais des Präsidenten der Republik.

6. Stockholm, Sammlung Berg, „Landschaft mit Figuren", bez. PM 1646 Landschaft mit hohen Bäumen rechts, links eine weite Perspektive, im Hintergrunde die Konturen einer Stadt. Im Vordergrunde ein Reiter, der von einer vornehmen Familie Abschied nimmt, ein Jäger, u. s. w., braun im Tone.

7. Stockholm, Sammlung von Friesendorff, „Landschaft", bez. PMolyn·fe 1657.

Links im Vordergrund ein Haus mit Bäumen und eine Baumgruppe. Rechts Aussicht über die holländische Ebene. Ganz im Hintergrunde Kirchtürme und Windmühlen. Auf dem Wege und zwischen den Bäumen drei Reiter und drei Fußgänger. Im Vordergrund ein sitzendes Weib mit einem Kinde, ein Mann, auf einen Stab gestützt, spricht mit ihr, ein Mädchen, ein Hund, u. s. w. Sehr dünn und frei gemalt.

8. Stockholm, Sammlung von Friesendorff, „Italienische Berglandschaft", bez. PMolyn·fe 1657 Links Aussicht über eine langgedehnte bläuliche Bergkette, und rechts im Vordergrunde Felsen, worüber ein Pfad führt, auf welchem ein Mann drei beladene Maulesel treibt. Am Wege zwei einzelne Bäume. Im Vordergrunde zwei sitzende Wanderer mit Lasten auf dem Rücken, u. s. w. Noch flüchtiger gemalt und dazu etwas roh in der Farbe.

9. Stockholm, Sammlung Redin, „Die Landschaft mit dem Heuschober", bez. PMolyn fecit 1660. Links vor einer sonnenbeleuchteten Waldpartie ein Landhaus mit einem überdeckten Heuschober. Vorn, am Wege, zwei Reiter und drei Wanderer mit einem Hunde, die einem Bauer mit Weib und Mädchen begegnen. Rechts ein Teil der holländischen Ebene im Sonnenlichte, weit im Hintergrunde eine Stadt. Blaue Luft mit weißen Wolken. Fein ausgeführtes Gemälde von stimmungsvoller Schönheit. Das letzte datierte Bild des Meisters. Hauptwerk, in der beiliegenden Radierung von W. Unger zum erstenmale publizirt.

10. Berlin, Museum. „Der Hohlweg", bez. P. M . . . .

11. Stockholm, Sammlung Michaelsen, „Landschaft", bez. PMolyn Rechts eine kleine Waldpartie mit dichtem Laubwerk. Davor ein Wanderer, von einem Reiter mit einem Hunde gefolgt. Weiter rechts ein ruhender Hirt mit Ziegen und Kühen. Links im Vordergrund eine Gruppe, ein sitzendes Weib, ein Mann, ein Knabe mit dem Hut

in der Hand, und ein Hund. Links im Hintergrunde die holländische Ebene. Der Himmel bewölkt, mit blauer Luft ganz oben. Meisterhaft ausgeführt, besonders in den Baumpartien. Von schöner Farbengebung. Der Horizont leider etwas beschädigt. Hauptwerk aus des Meisters letzter und bester Zeit.

12. Wien, k. k. Akademie der Künste, „Reiter vor einem Wirtshause", bez. P. Molyn. Vergl. diese Zeitschrift, Band XIV. Auch dieses Gemälde ist ein Hauptwerk und ebenfalls aus der letzten und besten Zeit des Meisters.

13. Stockholm, Sammlung Sander, „Holländische Landschaft mit italienischen Figuren", bez. P. Molyn. In der Mitte eine Anhöhe mit dichtbelaubten Bäumen. Links ein Thal, durch welches die holländische Ebene sichtbar ist, im Hintergrunde mit dem Horizont in blauer Färbung zusammenschmelzend. Im Vordergrund, am Fuße der Anhöhe, steht ein junger Mann in italienischer Tracht, den Mantel umgeworfen, und spricht mit einer jungen, schönen sitzenden Dame. Die sehr schönen Figuren sind, ganz so wie bei Nr. 6 dieses Verzeichnisses, von einem anderen Künstler und zwar in ziemlich schillernden Farben, die jedoch nicht den Eindruck des saftigen Kolorits der Landschaft aufheben, gemalt. Hauptwerk, das gleichfalls aus der letzten Zeit des Meisters stammt.

14. Wien, Galerie des Grafen Czernin, „Landschaft", bez. P. Molyn. Landschaft mit Hügeln und Anhöhen, die mit Gebüsch bewachsen sind. Im Vordergrund, am Fuße des Hügels, ein Bauer mit einer Hacke und ein Jäger mit der Büchse und einem Hunde; rechts auf dem Pfade ein Bauer, der einem Reiter den Weg zeigt. Braun im Ton.

15. Rotterdam, Museum, „Der Bauernhof", durch den Brand im Jahre 1864 beschädigt, das größte Bild des Meisters. Sehr breit und monochrom gemalt.

16. Bordeaux, Museum, „Dünenlandschaft", von Wörmann im Jahrgange 1881 dieser Zeitschrift besprochen. Ein Bach mit Getreidefeldern und Baumgruppen, zwischen welchen man das Dach eines Hauses wahrnimmt. Rechts ein Mann, der sich an einen umgefallenen Baum anlehnt; etwas von ihm entfernt zwei Bauern mit einander im Gespräch. In braunem, in der Sonne graugelbem Tone gehalten.

17. Hannover, Königl. Galerie, „Überfall von Räubern", datirt 1640.

18. Mannheim, Großherzogl. Galerie, „Uferlandschaft", (dort dem van Goyen zugeschrieben).

19. (?) Früher in Lübeck, Sammlung Stange, „Landschaft", fälschlich bez. J. van Ostade f. Vergl. den Katalog Stange-Heberle. Köln 1879. Im Jahre 1879 für 500 M. verkauft.

20. (?) Berlin, Sammlung Otto Pein, „Hüglige Landschaft". Vergl. den „Katalog der Ausstellung von Gemälden älterer Meister im Berliner Privatbesitz", Berlin 1883.

21. Nagler, „Die Monogrammisten", wie schon vorhin erwähnt, eine Landschaft, bez. P. M. 1649 und „in van Goyens Weise".

22. Herr Daniel Stengelin in Hamburg besaß um die Mitte des vorigen Jahrhunderts eine Winterlandschaft von Molyn, mit Schlittenfahrt und reicher Staffage, bez. und dat. 1657, wie auch ein Pendant dazu. Vergl. „Des Herrn Daniel Stengelin in Hamburg Sammlung .... beschrieben von M. Oesterreich", Berlin 1763.

23. In dem „Verzeichnis der Gemälde .... des Herrn Schwalbe .... in Hamburg" (Leipzig 1779) wird ein anderes Gemälde von Molyn erwähnt: Einiges Vieh ruhet vor dreyen Bäumen. Zur linken steht ein Hirt am Felsen. — Auf Holz".

24. In Gerard Hoet's „Catalogus", (S'Gravenhage 1752), werden mehrere Werke

von Molyn (dessen Name verschiedenartig geschrieben wird) erwähnt, als: „Een Blixem in een Landschap“, „Een Boere Warkemarkt“, „Een Leger Wagentje“, „Een fraei Landschap“, und „Eine Wind Mühl“.

25. In einem „Catalogus van een fray Kabinet konstige Schilderyen . . . .“ (Amsterdam 1775) kommen fünf Arbeiten von Molyn vor, sehr genau beschrieben und mit Maßangaben, als: „Een heuvelaktig Landschap“, „Een bergaktig Landschap“ „En fray Landschap“ und „Twee Gezigtjes“, wovon „het eene verbeeld een Landschap, en het andere een Watergezigt“.

In Schweden sind Molyns Arbeiten verhältnismäßig allgemein verbreitet, obzwar einige von ihnen erst in diesem Jahrhundert ins Land gekommen sind. Man findet Molyns Namen in alten schwedischen Auktionskatalogen bei vielen „Landschaften mit Figuren“; aber nur selten sind diese Gemälde näher beschrieben. Wenigstens teilweise ist dies der Fall mit einer „Landschaft mit Wagen und Volk“, welche leider vor einigen Jahren bei einem Feuer in Westerås zu Grunde ging. Nach einigen schwedischen Auktionskatalogen zu urteilen, war Molyn, welcher Landschaften, Genrestücke und Kriegsbilder malte und radirte, auch Geschichtsmaler. In den Jahren 1829 und 1834 wurden nämlich in Stockholm einige Gemälde von ihm verkauft, „Joseph wird von seinen Brüdern verkauft“ vorstellend. Diese Angaben beweisen wohl nichts. Es ist aber jedenfalls nicht unmöglich, daß der vielgewandte Meister sich auch an biblische Süjets herangewagt hat. Atersloot hat ja eine Komposition „Petri Verleugnung“ nach ihm radirt, und die Geschichte Josephs war damals ein beliebtes Thema, welches der Zeitgenosse Molyns, Jan Pynas, mit solchem Geschicke behandelte, daß er den Dichter Vondel dadurch inspirirte.

Molyns Bilder, von denen die mir bekannten die Jahreszahlen 1625, 26, 30, 36, 40, 43, 46, (49), 57 und 60 tragen, mithin einen Zeitraum von 35 Jahren umfassen, behandeln verschiedenartige Gegenstände, meistens jedoch Landschaften, und sind alle, mit Ausnahme von dem Bilde Nr. 20, das ich nicht gesehen habe und von dessen Echtheit ich mich nicht habe überzeugen können, auf Eichenholz gemalt. Die Landschaften sind immer mit einer reichen Staffage, gewöhnlich von des Meisters eigener Hand, versehen. Seine Figuren sind vorzüglich und charakteristisch, seine Tiere aber, besonders seine Pferde, wie schon Waagen anmerkte, etwas klotzig, an diejenigen des Pieter de Laer erinnernd, und nicht selten sogar verzeichnet. Die Motive in seinen Landschaften bieten wenig Abwechselung. Molyn hat eine Winterlandschaft mit gefrorenem See und Schlittschuhläufern gemalt, meistens aber malte er Sommerlandschaften mit sandigen Hügeln, die mit laubreichen Bäumen bewachsen sind. Seine Komposition ist meistens diagonal, so daß die Umrisse der Landschaft in der einen oberen Ecke des Gemäldes anfangen, um in beinahe gerader Linie nach der entgegengesetzten unteren Ecke sich fortzusetzen. Zwischen den Anhöhen giebt er durch eine Öffnung dem Beschauer eine weittragende Aussicht über die holländische Ebene, die, in gelben und grünen Tönen schillernd, von der Sonne stark beleuchtet ist, während der Vordergrund in tiefem Schatten liegt. Die Luftbehandlung ist beinahe immer dieselbe: ein blauer Himmel von leichten, von der Sonne erhellten, weißen Wolken beschattet. In allen Punkten stellt sich uns der Meister als ungewöhnlich kundig in der Behandlung sowohl der Luft- als auch der Linearperspektive dar.

Molyn hat, wie bemerkt, lange als ein Nachahmer van Goyens gegolten und noch immer muß er diesen durch nichts gerechtigten Beinamen tragen. Es ist beinahe unerklärlich, wie er dazu gekommen ist. Denn weit davon entfernt, in van Goyens

Fußtapfen daher zu schreiten, ist Molyn vielmehr in der Wahl der Motive, in der Behandlung der Bäume und der Luft, in der Technik und in den Farbengegensätzen so selbständig und so ausgeprägt eigentümlich, daß man ihn weit eher das Gegenteil van Goyens nennen könnte. Von den Motiven und der Komposition, die von denjenigen van Goyens grundverschieden sind, habe ich schon gesprochen. Auch in der Wiedergabe der Baumstämme und des Laubwerkes weichen die beiden Meister gänzlich voneinander ab. Van Goyen ist im großen und ganzen manierirt. Seine knorrigen, urwüchsigen Stämme sind sehr kräftig gemalt und sehr effektvoll, aber selten genau studirt sein Laubwerk ist in einer eigentümlichen Punktirmanier gemalt, die ebensowenig darauf Anspruch machen kann, wirkliche Natur darzustellen. Molyn dagegen schmiegt sich der Natur an, und die Bäume in seinen besten Gemälden gehören, sowohl durch ihre vortreffliche Charakteristik als durch ihre natürliche Farbe, zu dem Schönsten, was die holländische Malerei hervorgebracht hat. Nichts bezeugt mehr seine Originalität und seine Freiheit von der Einwirkung des van Gojen, als seine Behandlung des Laubwerkes. In Wirklichkeit ist er einer der wenigen mit van Goyen gleichzeitigen Landschaftsmaler, die sich nicht dessen bequeme und leichte Punktirmanier aneigneten, wie dies z. B. der Fall war mit Salomon van Ruysdael in dessen früheren Arbeiten, mit Pieter Nolpe[1], mit H. de Meyer und anderen, welche dadurch an den Tag legen, daß sie sich von van Goyen haben beeinflussen lassen. Beachtenswert ist, daß, wenn man von den Gemälden Nr. 7 und 8 absieht, gerade die Arbeiten aus Molyns letzter Zeit am sichersten ausgeführt und am meisten stimmungsvoll und fein in der Farbe sind.

Man findet auch noch andere scharfe Gegensätze zwischen Molyn und van Goyen. Sie geben beide dieselbe Natur wieder, sie sehen sie aber mit anderen Augen an. Van Goyen ist Stimmungsmaler; ihm bedeuten die Details und die Lokalfarben wenig, der Totaleindruck, der einheitliche Ton, die Harmonie sind ihm alles. Er trägt nicht viele Farben auf. Er begnügt sich mit zwei, drei Tönen. Der Rasen, die Bäume, die Böte, die Segel, die Kirchtürme, alles malt er mit beinahe einem und demselben unbestimmten hellbraunen oder hellgrünen Farbenton, gegen welchen er eine dünne, blaue Luft und die durchsichtige, nur schwach gefärbte Wasserfläche setzt. Pieter de Molyn ist auch Stimmungsmaler, aber nicht ein so einseitiger wie van Goyen. Er opfert nicht die Details dem Ganzen. Seine Farbenskala ist reicher, er faßt die verschiedenen „valeurs“ besser auf, er hat ein schärferes Auge für die Lokalfarbe. In seinen besten Werken giebt er nur dem Erdboden eine braune oder braungelbe Farbe. Den Bäumen läßt er ihr Grün, dem Flachlande dessen feine Schattirungen, und dem Horizonte seinen blauen Ton Über den Schöpfungen van Goyens ruht Herbst- oder Abendstimmung. Molyn hinwieder liebt den Sommer, die Tageshelle und das Licht der Sonne.

Auch die Pinselführung Molyns ist von derjenigen van Goyens verschieden. Beide tragen wohl die Farbe gleich dünn auf, und bisweilen hat Molyn (wie in Nr. 7, 8 und 15) wirklich so breit und skizzenhaft gemalt, daß er darin sogar van Goyen übertrifft. Aber diese Arbeiten sind auch seine schwächsten. Am besten und größten zeigt er sich in den Gemälden, die sorgfältiger ausgeführt sind, und in ihnen ist seine Kunst in Wahrheit zu solcher Höhe gelangt, daß er von allen seinen Zeitgenossen unerreicht

1) Ein Gemälde in Christiansborg in Kopenhagen von Nolpe (im Katalog als: „unbekannt“ erwähnt) zeigt, daß dieser Künstler in der Behandlung der Bäume durchaus van Goyen imitirte.

dasteht. Mit einem Worte: Molyn ist wie alle anderen Künstler ein Kind seiner Zeit, aber zuerst und zuletzt ist er selbst. Seine Landschaften tragen ihren charakteristischen Charakter in Komposition und Farbenbehandlung: er ist ein durchaus originaler Meister, der seinen eigenen, ungebahnten Weg wandelte, einer der ältesten Landschaftsmaler Hollands, einer der ersten, die im Gegensatze zu van Goyens einseitiger, forcirter Tonmalerei auf die Lokalfarbe Acht gaben. Sicher ist, daß derjenige, der, wenn auch nur einmal, mit offenen Augen eines der besten Bilder Molyns betrachtet hat, den großen Landschaftsmaler zu schätzen wissen, daß er die eigentümliche Schönheit dieses Gemäldes nie vergessen wird: den warmblauen Himmel mit seinen weißen Wolken, unter welchen Krähen und Dohlen herumflattern; die Gruppe der hohen, rauschenden, in saftigem Grün prangenden Bäume, die sich gegen die Luft abzeichnen und in deren Schatten der Wanderer ausruht; den Weg, der sich vom Fuß des Hügels emporwindet und auf welchem einige Reiter in kurzem Schritte dahertraben; das anheimelnde Bauernhaus mit seinem Strohdache; die Lichtung in der Waldung, durch welche man weit, weit in der Ferne und über die sonnige Ebene hinweg die Stadt mit ihren Kirchtürmen erblickt; und — last not least — jenen milden schillernden Sonnenschein, der sein Gold über die Felder breitet und, ohne die Lokalfarbe zu absorbiren, das Ganze zu einer einzigen, reinen, volltönigen Farbenharmonie verbindet.

Hans Burgkmair.

Eine biographische Skizze von Richard Muther.

Mit Illustrationen.

(Fortsetzung und Schluß.)

In der Zeit bis zum Jahre 1510 hatte Burgkmair zwar eine eifrige Privatthätigkeit entfaltet, sich aber fürstlicher Gönnerschaft nicht zu erfreuen gehabt. Das ändert sich mit diesem Jahre. Er tritt jetzt in Beziehungen zu Kaiser Maximilian I.

Maximilian I. gehört [1] zu den wenigen deutschen Kaisern, die aus vollem Herzen der Kunst günstig waren und fördernd in den Entwicklungsgang derselben eingriffen. Er war wie jeder echte Renaissancemensch von dem Gedanken durchdrungen, daß von allen Lebensgütern der Ruhm das höchste sei. Durch sein ganzes Dasein zieht sich das Streben, für die Sicherung des eignen Nachruhmes in der nachhaltigsten Weise selbst zu sorgen. „Wer sich in seinem Leben kein Gedächtnis macht", schreibt er in einem seiner Werke, „der hat nach seinem Tod kein Gedächtnis, und desselben Menschen wird mit dem Glockenton vergessen. Darum ist das Geld, das ich für mein Gedächtnis ausgebe, nicht verloren, sondern das Geld, das erspart wird an meinem Gedächtnis, das ist eine Unterdrückung meines künftigen Gedächtnisses, und was ich im Leben zu meinem Gedächtnisse nicht vollbringe, das wird nach meinem Tode weder durch dich noch durch Andere dazu gethan werden". Zur Aufrichtung eines „Gedächtnisses", zur Erlangung unsterblichen Nachruhmes sollte ihm die Kunst behilflich sein. Er trat in regen Verkehr mit allen kunstsinnigen Männern Deutschlands, fragte sie um ihren Rat und benutzte sie bei seinen künstlerischen Unternehmungen. Er hatte zum ersten künstlerischen Beirat den gelehrten Dr. Konrad Peutinger in Augsburg; er benutzte als Vertrauensmann bei seinen künstlerischen Unternehmungen den lustigen Weltweisen Willibald Pirkheimer in Nürnberg, sowie den vielseitigen Propst Melchior Pfinzing; er umgab sich mit den nicht nur gelehrten, sondern auch künstlerisch beanlagten Männern Marx Treizsaurwein und Johannes Stabius. Eine Anzahl der herrlichsten Werke verdankt dieser Kunstliebe Maximilians ihr Dasein. Außer dem prächtigen Grabmal in der Hofkirche zu Innsbruck und den Randzeichnungen zum Gebetbuche werden durch ihn jene bekannten illustrirten Prachtwerke und Holzschnittfolgen ins Leben gerufen, die mit zum Vorzüglichsten gehören, was Buchdruck

[1] Vgl. meinen Beitrag „Kaiser Maximilian I. als Kunstfreund" in den „Grenzboten" 1884, Heft 2 u. 3. Dort findet sich auch ein Aufsatz über den nach Maximilian bedeutendsten Kunstfreund jener Zeit, Kardinal Erzbischof Albrecht von Brandenburg.

und Holzschnitt leiteten. Und der Künstler, der in erster Linie bei [illegible] Pläne benutzt wurde, war Burgkmair.

Wann Burgkmair Kaiser Maximilian kennen lernte, wissen wir nicht. Schon 1508 hatte er den Kaiser in einem Holzschnitt zu Pferde in Rüstung dargestellt[1]. Seit 1510 finden wir ihn in kaiserlichen Diensten.

Fürs erste waren die Pläne Maximilians noch verhältnismäßig bescheiden. Er wollte seine „Genealogie", die Vorfahren des Hauses Habsburg, als Holzschnittfolge dargestellt haben und wendete sich deshalb im Jahre 1510 an Hans Burgkmair. Das war der Anfang zu den Beziehungen, die dem Künstler nun für acht Jahre Beschäftigung gaben, freilich ihn auch ausschließlich dem Holzschnitte zuwandten, seine malerische Thätigkeit fast gänzlich in den Hintergrund treten ließen. Er war emsig bei der Arbeit, so daß schon im Jahre 1510 die große Anzahl der Bilder von zwei in Augsburg in den Dienst genommenen Formschneidern geschnitten werden konnte. Ja, Burgkmair hatte sich, als plötzlich der eine der vom Kaiser beschäftigten Formschneider aus der Stadt verschwunden war, sogar selbst als Holzschneider zu bethätigen[2]. Wieviel Blätter er geschnitten hat, läßt sich nicht bestimmen. Sicher ist nur, daß er alle Bilder der Folge zeichnete, da jedes mit seinem Monogramm versehen ist, und daß im Jahre 1511 die ganze Folge vollendet war. Sehr erquicklich war die Aufgabe für den Künstler nicht. Es muß unsäglich schwer gewesen sein, in die Reihe dieser Könige Abwechselung und Leben zu bringen. Burgkmair jedoch hat es verstanden und führt uns Gestalten von unvergleichlicher Kraft vor. Da sehen wir einen jugendlichen Fürsten mit langem blonden Haar, in enganliegender Ritterrüstung, den Hermelinmantel keck um die Schultern geschlungen, wie er seinen Falken betrachtet, — eine wunderbar schöne Gestalt. Wir sehen einen urwüchsigen Ritter im Küraß, in dem Hans Burgkmair das zum Erstaunen ähnliche Porträt unseres deutschen Reichskanzlers gegeben hat. Wir sehen Kaiser Maximilian selbst, wie er in schwerem Brokatmantel, die hohe Kaiserkrone auf dem Haupte, nach links gewendet auf dem Throne sitzt. Immer findet der Künstler eine neue Bewegung, immer gelingt es ihm ein sprechend durchgeführtes Porträt zu geben, nur manchmal greift er zu der Aushilfe, das ganze Gesicht des Fürsten mit dem Visiere zu bedecken.

Kein Wunder, daß der Kaiser, als er diese Holzschnittfolge so schnell vollendet sah, großes Wohlgefallen am Holzschnitte fand und sofort noch weit größere Unternehmungen plante. Nicht nur die Geschichte seines Hauses, auch sein eigenes Leben wollte er in illustrirten Prachtwerken verherrlichen.

Die Vorbereitungen wurden mit der größten Sorgfalt getroffen. Hans Schönsperger wurde zum kaiserlichen Hofbuchdrucker ernannt. Als Illustrator wurde auch zu den neuen Unternehmungen in erster Linie Hans Burgkmair herbeigezogen. Zwar wurden auch Dürer und Springinklee in Nürnberg, Schäufelein in Nördlingen und ein unbekannter Künstler L. B. vom Kaiser beschäftigt, aber die Hauptlast der Arbeit ruhte auf Burgkmairs Schultern. Um die Zeichnungen auf Holz zu übertragen, war die Gründung einer eigenen Formschneiderschule nötig, da man mit den zwei Formschneidern, die man im Jahre 1510 an der Genealogie beschäftigt hatte, naturgemäß nicht weit kommen konnte. Es wurde in Augsburg eine ganze Formschneiderschule ins Leben gerufen und an ihre

1 Bartsch 32 kennt nur den zweiten Abdruck [illegible]

2 Herberger, Konrad Peutinger in seinem Verhältnisse zum Kaiser Maximilian I., Anmerkung 91.

Spitze der vortreffliche Jost Dienecker aus Antwerpen gestellt. Derselbe kam im Jahre 1510 in Augsburg an und wurde als „Jost, kaiserlicher Majestät Formschneider" in die Steuerbücher eingetragen. Im Laufe der Jahre wurden nicht weniger als 10 Formschneider berufen, die unter Dienecker zu arbeiten hatten: Jan de Bonn, Cornelius und Wilhelm Liefrink, Alexius Lindt, Jakob Rupp, Claus Seemann, Hans und Wilhelm

Der Tod als Würger. 1510.

Taberith, also wie Dienecker selbst größtentheils Niederländer. Dienecker hatte die Oberleitung des Ganzen und jede von den einzelnen Holzschneidern gelieferte Arbeit eigenhändig zu übergeben, damit alle Holzstöcke im Schnitte gleich wurden.

Gleich nach Dieneckers Ankunft trat Burgkmair mit demselben in Verbindung. Das erste Zeugnis ihres Zusammenwirkens ist das aus dem Jahre 1510 stammende berühmte

Blatt „Der Tod als Würger"[1], bekannt als eine der großartigsten Todesphantasien vor Holbein und gleichzeitig als eines der frühesten Helldunkelblätter. In dieser Technik hat Burgkmair bald darauf auch die zwei vortrefflichen Porträtköpfe des kaiserlichen Rates Baumgartner[2]) und des Jacob Fugger[3]) ausführen lassen.

Seine malerische Wirksamkeit wurde naturgemäß durch diese Thätigkeit für den Holzschnitt in den Hintergrund gedrängt. Wir können mit Sicherheit aus dieser Zeit nur die schöne heilige Familie von 1511 im Berliner Museum nachweisen, die durch ihre klare Anordnung, ihren vortrefflichen landschaftlichen Hintergrund und die gediegene Renaissance-Architektur sich besonders auszeichnet. Außerdem dürfte damals das bekannte, in der Münchener Pinakothek bewahrte Bildnis des Martin Schongauer[4]) entstanden sein.

Wann Burgkmair die Arbeit an dem neuen großen Auftrag des Kaisers Maximilian begann, läßt sich mit Genauigkeit nicht bestimmen. Aus seiner Privatthätigkeit in den Jahren 1511—13 sind nur zwei Einzelblätter, welche den heil. Sebastian[5]) sowie die heil. Anna mit Maria und dem Jesuskinde[6]) darstellen, ferner einige Illustrationen, welche er für die Othmarsche Offizin lieferte, hervorzuheben. Das Blatt „Le timonnier"[7]) — ein Geistlicher, welcher auf einem Schiffe zahlreichen Leuten predigt, — das Passavant nicht anzusetzen weiß, ist das Titelbild zu Geilers 1511 von Othmar gedruckter „Navicula penitentiae"; 1512 lieferte er dem alten Hans Othmar ferner zwei Holzschnitte für eine Gedichtsammlung des Johannes Pinicianus[8]), welche den Erzherzog Karl (späteren Karl V.) das eine Mal zwischen Tugend und Laster, das andere Mal im Gespräche mit einem Eremiten vorführen, 1513 dem Sohne des Hans Othmar, Silvan, ein Blatt für Murners Schelmenzunft[9]).

Dann begann er mit frischen Kräften seine Thätigkeit für den Kaiser. Während Hans Schäufelein an der Illustration des Theuerdank arbeitete, hatte Burgkmair den Auftrag erhalten, im Vereine mit Schäufelein, Springinklee und dem Künstler L. B. den künstlerischen Schmuck des von Maximilian vorbereiteten Weißkunig zu besorgen. Nachdem Treizsaurwein 1514 das Material zusammengestellt hatte, schritt man an die Holzschnittausstattung des Werkes, die in noch prächtigerer und umfassenderer Weise vorbereitet wurde als für den Theuerdank. Bekanntlich erlebte Burgkmair die eigentliche Vollendung seiner Arbeit nicht. Erst im Jahre 1775 ist die Wiener Ausgabe des Weißkunig erschienen, der im Jahre 1885 eine im Holzhausenschen Verlage vorbereitete zweite Ausgabe folgen wird. Der Anteil Burgkmairs an der künstlerischen Ausstattung dieses Buches läßt sich ziemlich genau bestimmen. Von den 237 Blättern der Ausgabe von 1775 tragen 98 sein Monogramm, eines ist mit dem Hans Schäufeleins, eines mit dem Hans Springinklee's und eines mit dem des unbekannten Meisters L. B. bezeichnet. Im ganzen dürfte, wie ich in meiner Geschichte der deutschen Bücherillustration[10]) nachzuweisen suchte, Burgkmair etwa 160, Schäufelein 70, Springinklee 5 und der Meister L. B. ebenfalls nur eine kleine Anzahl geliefert haben. Von Schäufelein ist Burgkmair am leichtesten zu unterscheiden.

1) Bartsch 40, Abbildung in Dohme's „Kunst und Künstler Deutschlands und der Niederlande".
2) Bartsch 34. — 3) Abbildung in Hirths Bilderbuch I, 39. — 4) Amtlicher Katalog Nr. 220.
5) Bartsch 25. — 6) Bartsch 26. — 7) Passavant 110.
8) Muther 864, Passavant 102, Abbildungen in Hirths Bilderbuch I, 629 u. 631.
9) Passavant 117, Muther 865.
10) Seite 119—128; zahlreiche Abbildungen in Hirths Formenschatz und kulturgeschichtlichem Bilderbuch.

Burgkmair liebt hohe, schlanke Männergestalten, die Schäufeleins sind untersetzt und haben Köpfe, die im Vergleich zu den Körpern zu groß sind. Auch die Frauenideale

Maximilian und Maria von Burgund. Für den Weißkunig bestimmt, aber nicht in denselben aufgenommen. 1514.

der beiden Künstler stehen in schroffem Gegensatze. Die Frauen Burgkmairs sind schlank gewachsen und üppig, mit einem sinnlichen Zug um den Mund, der uns an die Frauen

Leonardo's erinnert. Die Schäufeleinschen sind klein, [illegible], mit stark hervortretendem Leib, für uns eher abstoßend als anziehend, ihr Auge ist zwar groß aber nichtssagend, die Stirn zurückliegend, die Nase stumpf und dick. Springinklee und der Meister L. B. haben mit Burgkmair große Verwandtschaft. Viele von dem Künstler angefangene Blätter sind für die Ausgabe von 1775 gar nicht benutzt worden. Schon zur Zeit des Kaisers Maximilian wurden von den Holzstöcken wenige Abdrucke genommen. Drei solche Bücher, welche die Holzstöcke ohne Text, und zwar nicht 237 sondern 250 Tafeln enthalten, werden in Wien und Dresden bewahrt und weisen mehrere bis jetzt wenig bekannte vortreffliche Burgkmairsche Zeichnungen auf, die man hoffentlich der neuen Ausgabe des Weißkunig in zinkographischer Nachbildung beigeben wird. Ein weiterer sehr schöner Burgkmairscher Holzschnitt, der ursprünglich für den Weißkunig bestimmt war, hat sich in verschiedene andere Augsburger Drucke — Paulis „Schimpf und Ernst", Platina's „Wollust des Leibes, Gottes Gaben zu genießen &c." — verirrt. Es ist ein Entwurf von dem in der Ausgabe von 1775 befindlichen Schäufeleinschen Blatt „wie der jung Weißkunig und die jung Königin jedes des andern sein sprach lernt" und zeigt uns, wie hoch Burgkmair als Illustrator über Schäufelein stand. Trotz des großen Anteils, welchen die andern Meister an der Ausschmückung dieses Buches haben, kann man sagen, daß Burgkmair dem Werke seinen eigentümlichen Charakter gab. Hier ist er in seinem Element, hier weiß er in der geistreichsten Weise uns in das höfische Leben jener Tage mit all seinem Glanz und seiner Gediegenheit einzuführen.

Obwohl so Burgkmair für den Kaiser Maximilian in mehr als ausreichender Weise beschäftigt war, fand er doch auch in den Jahren von 1513 an noch Zeit Privataufträge auszuführen. Ja, er trat im Laufe der Jahre mit allen bedeutenden Offizinen Augsburgs in Verbindung.

Daß er 1515 für Hans Schoensperger den Jüngern arbeitete, hat eine äußere Veranlassung. Wolfgang Maen, der Kaplan des Kaisers Maximilian, hatte eine poetische Bearbeitung des „Leidens Christi" vollendet, die er seinem Herrn widmete. Das Buch wurde von Hans Schoensperger d. J. auf Pergament, in sehr prächtiger Ausstattung gedruckt. Es mag hauptsächlich die Rücksicht auf den Kaiser gewesen sein, welche Burgkmair und Schäufelein veranlaßte, einmal für Hans Schoensperger den Jüngern zu arbeiten, den sie sonst im allgemeinen gemieden haben. Das Buch hat, wenn man das Wappen am Anfang und die Wiederholung der Kreuzigung am Schlusse nicht einrechnet, 29 Holzschnitte. Obwohl davon nur 1 Burgkmairs Monogramm tragen, kann doch über den Umfang seines Anteils kein Zweifel sein. Es gehören ihm von den 29 Holzschnitten 17: die Nummern 1—9, 11, 17, 18—20, 25, 28 und 29, während Schäufelein die 12 Nummern 10, 12—16, 21—24, 26 und 27 lieferte. Was den dritten Künstler, den man gewöhnlich bei diesem Buche zu nennen pflegt, Jörg Brew, anlangt, so scheint er mir nur mit Unrecht herbeigezogen zu werden. Was wir urkundlich über Brew wissen[3], macht nicht wahrscheinlich, daß er sich als Illustrator bethätigt habe. Außerdem ist der ihm zugeschriebene Holzschnitt im Stile den Burgkmairschen Arbeiten so gleich, daß man wohl, ohne zu irren, das Zeichen J B als das des Formschneiders auffassen darf. Es sind

1) [illegible]

2) [illegible] 172—175 [illegible]

3) Vgl. über ihn meine „Deutschen [illegible]".

die ersten Illustrationen zum Leben Jesu, die Burgkmair lieferte. Am höchsten stehen die beiden großen Blätter „Christus am Kreuz" und „Der Schmerzensmann", in denen des Künstlers wuchtige Ausdrucksweise am meisten zur Geltung kommen konnte; im übrigen zeigt sich hier, daß religiöse Darstellungen ihm wenig sympathisch waren. Die Holzschnitte sind übrigens die einzigen Burgkmairschen Illustrationen, die sich in einem Schoensperger'schen Drucke finden.

Martha ergo vt audiuit.q: Jhesus venit rc. Jois.II.

Die Auferweckung des Lazarus, aus Mair „Leiden Christi" 1515.

Viel wichtiger als die Verbindung mit Schoensperger ist diejenige mit der 1514 eröffneten Augsburger Offizin des Johannes Miller. Gleich bei einem seiner ersten Drucke, dem 1514 erschienenen „Dialogus in apostolorum symbolum" des Paulus Riccius[1], nahm Miller die Mithilfe des Meisters in Anspruch und ließ ihn dazu das Titelbild

[1] Vergl. das 16. Kapitel meiner „Deutschen Bücherillustration".

„Christus unter den Jüngern“ zeichnen. Zu seinen bedeutendsten Leistungen zählt ferner das große Titelblatt, das er zu dem 1515 von Miller gedruckten Buche „Jornandes de rebus Gothorum. Paulus Diaconus de gestis Longobardorum“[1] fertigte und worin Kostüm, Faltenwurf und Perspektive gleich vorzüglich sind. In freien Augenblicken ergiebt er sich derselben Liebhaberei, der auch Dürer huldigte. Es freute ihn, seltene Tiere oder Naturwunder darzustellen; wir haben aus dem Jahre 1515 ein im Profil gesehenes Rhinozeros,[2] aus dem Jahre 1516 die mit einem großen Magengeschwür behaftete Mißgeburt eines dreiarmigen Kindes aus Tettnang.[3]

Das Jahr 1516 war überhaupt wieder besonders fruchtbar. Er illustrirte für Sil van Othmar ein Buch über das Leben der Heiligen Ulrich, Simprecht und Afra und schmückte das Titelblatt der von Johann Eck verfaßten und bei Miller gedruckten „Auslegung der Summen des Petrus Hispanus“[4] mit dem doppelten Reichsadler, der ein Band trägt, auf dem die Stiftungsjahre der drei deutschen Universitäten Freiburg, Ingolstadt und Tübingen angebracht sind. Außerdem traf ihn in diesem Jahre der dritte große Auftrag Kaiser Maximilians: „Der Triumphzug“.

Die Geschichte des Triumphzuges[5] ist neuerdings durch den trefflichen Aufsatz Schestags im ersten Bande des Jahrbuches der Sammlungen des österreichischen Kaiserhauses klargelegt. Wie der Theuerdank, Weißkunig und Freydal, war auch der Triumphzug vollständig in allen Einzelheiten vom Kaiser selbst erfunden. Nur die endgültige Bearbeitung des Entwurfes wurde im Jahre 1512 dem Geheimschreiber Marx Treizsaurwein übertragen und hat sich, 1513 vollendet und von der eigenen Hand Treizsaurweins niedergeschrieben, in der Wiener Hofbibliothek erhalten. Als die Gedanken des Kaisers zu Papier gebracht waren, fertigte man zunächst das große, aus 109 Pergamentblättern bestehende Miniaturwerk an, das jetzt — zur Hälfte im Original, vollständig in einer alten Kopie erhalten — ebenfalls in der Wiener Hofbibliothek bewahrt wird. Als dieses ums Jahr 1516 vollendet war, ging man sofort daran, es durch den Holzschnitt zu vervielfältigen. Um die Arbeit möglichst zu beschleunigen, wurde das Werk in Gruppen geteilt und jede einzelne Gruppe einem besonderen Künstler übertragen, damit er die Zeichnung auf den Holzstock reiße. Die Zeichnungen zu Tafel 89—104, 106—110, 121 und 122 hatte Dürer, zu Tafel 105, 115—120, 126—128, 132—137 ein unbekannter Meister zu liefern, der, wie die Frauentypen aufs klarste beweisen, auch an der Illustration des Theuerdank und Weißkunig thätig war.[6]) Burgkmair fielen die Tafeln 1—56, 111—114, 123—125, 129—131 zu. Er hatte also auch an diesem Werke den Löwenanteil, ihm gehören nicht weniger als 66 Zeichnungen an, dann kommt Dürer mit 24, während die 47 übrigen sich auf kleinere, unbekannte Künstler verteilen. Es ist interessant zu sehen, wie er sich im Vergleich zu den übrigen Meistern zu seiner Vorlage verhielt. Während die kleineren sich ganz eng an die Miniatur anschlossen, Dürer seinerseits vollständig von derselben abwich und ganz frei zu Werke ging, sind Burgkmairs Arbeiten freie Variationen des vom Kaiser angegebenen Thema's und entfernen sich von der Miniatur nur so weit, als die Umkomponirung für den Holzschnitt und die künstlerische Schaffenskraft

1) Muther 867. — 2) Muther 868, Abbildung [illegible], Tafel 22.
3) Bartsch 76. — 4) Abbildung in Hirths Bilderbuch.
5) Muther 869, Abbildung bei Butsch, Tafel 25.
6) Zahlreiche Abbildungen in Hirths Bilderbuch, Nr. 212—262.

des Meisters es verlangten. Er wußte im Gegensatz zu Dürer, der aus dem epischen Ton in den dramatischen übersprang, Maß zu halten. Besonders versteht er es, einzelne Tiere, Greifen, Bären, Stiere, Kamele, Elentiere, auch prächtige Wagen zu entwerfen, während seine Reitergruppen oft sehr eintönig angeordnet sind. Sobald es sich darum handelte, künstlerisch zu gruppiren, steht Dürer weit höher, und man kann sich keinen größeren Gegensatz denken, als die auf einander folgenden Tafeln 56 und 57, von denen die eine Burgkmairs steif nebeneinander her trottende Herolde mit ihren schablonenhaft emporgehaltenen Stangen, die andere Dürers sausend daher sprengende Ritter mit ihren wehenden Standarten vorführt. Als besonders gelungene Blätter Burgkmairs haben wir dagegen den Zug der Wilden, Tafel 123 und 124, hervorzuheben. Sie zeigen uns ähnliche Gestalten, wie die Blätter zur portugiesischen Reise von 1508, üppige Weiber und muskulöse Männer. Namentlich eine vom Rücken gesehene Frau mit blondem Haar, weißem Lendentuch und einem Korb auf dem Kopf kann als eine herrliche Gestalt gelten. Burgkmairs Verdienst hauptsächlich ist es, wenn der Triumphzug trotz Dürers phantastischem Vorgehen noch einen einheitlichen Eindruck macht. Geschnitten wurden Burgkmairs Zeichnungen zu Tafel 1—56 vom 12. November bis 8. Mai 1518 in Augsburg von der dortigen Formschneiderschule unter Leitung Dieneckers, so daß bei Maximilians Tode Burgkmairs Werk wenigstens im Schnitte vollendet war. Einen ersten Abdruck der Stöcke in wenigen Exemplaren ließ Kaiser Ferdinand 1526 veranstalten. Darauf folgte die bekannte Bartsch'sche Ausgabe von 1796, die jedoch nicht vollständig ist. Erst die kürzlich in Wien in der Holzhausenschen Offizin erschienene enthält auch die bei Bartsch fehlende Burgkmairsche Tafel 130. Wie der Weißkunig, kann auch der Triumphzug im wesentlichen als Burgkmairs Werk gelten.

Das vierte Unternehmen, zu welchem Burgkmair vom Kaiser herangezogen wurde, die zweite große Holzschnittfolge, worin dieser die Geschichte des Hauses Österreich verherrlichen wollte, waren „Die österreichischen Heiligen“.[1] Ohne Zweifel war der Kaiser durch das Blatt der fünf „sancti Austriae patroni“, das er im Beginne seiner Beziehungen zu Dürer von diesem hatte anfertigen lassen, zu diesem zweiten weit umfangreicheren Unternehmen angeregt worden. Alle Verwandten des Hauses Habsburg, welche von den ältesten Zeiten an zu Heiligen gemacht worden waren, sollten in Bildern vorgeführt werden. Er wendete sich an den gelehrten Sebastian Brant, den Verfasser des Narrenschiffes, in Straßburg, damit er das historische Material herbeisuche. Dieser stellte im Jahre 1516 die Legenden der einzelnen Heiligen zusammen und machte genaue Angabe über das Wappen jedes einzelnen sowie darüber, wegen welcher That jeder zum Heiligen gemacht worden war. In einem Briefe klagt er über die Mühe, die ihm das verursacht habe, und wenn wir heute das Holzschnittwerk betrachten, stimmen wir ihm bei; wir bewundern gleichzeitig Burgkmair, der eine im Grunde recht undankbare Aufgabe in vortrefflicher Weise löste. Da tritt uns zwar auch eine Reihe bekannter Heiliger entgegen. Wir sehen den heil. Bonifacius, den Apostel der Deutschen, als Bischof mit der Friedenspalme unter einem Baldachin in einer reichen Säulenhalle sitzen — Karl den Großen, wie er in Ritterrüstung mit Schwert und Reichsapfel in einer phantastischen Landschaft steht — Chlodwig I., wie ihm ein Engel erscheint

1) Vgl. [illegible] in [illegible] Bücherbuch 509—516.

und ihm die französische Flagge mit den drei Lilien überreicht — die heil. Kunigunde, die Gemahlin Kaiser Heinrichs, wie sie durch das Gottesurteil ihre verdächtigte Jungfrauschaft beweist und auf glühendem Eisen dahinschreitet wie auf kühlem Tau — die heil. Elisabeth von Thüringen, wie sie vor ihrer Burg Brot und Wein unter die Armen und Krüppel verteilt, und manche andere. Die meisten Heiligen aber sind recht unbekannt. St. Adelard, Abt von Corbie in der Picardie, St. Adelbert, Bischof von Cambray, die heil. Odilie, Äbtissin von Orp in Brabant, die heil. Agnes, Äbtissin von Sta Clara in Prag und manche andere werden sicher nur mit großer Mühe von Brant aufgefunden und von Burgkmair richtig dargestellt worden sein. Man muß geradezu erstaunen, mit welcher Meisterschaft der Künstler es verstanden hat, den ewig gleichbleibenden Situationen immer neue Motive abzugewinnen. Die Darstellung, wie die einzelnen Heiligen ihre Wunderthaten verrichten, Kranke heilen, Geister austreiben, zum Heiland beten, in ihrer Kapelle knieen, war eine recht einförmige und unerquickliche. Trotzdem hat jede Gestalt ein individuelles Gepräge und ist namentlich das Beiwerk und die Landschaft musterhaft behandelt. Gewöhnlich wird Burgkmair für die ganze Folge der österreichischen Heiligen verantwortlich gemacht. Schon ein flüchtiges Durchblättern des Buches zeigt jedoch, daß wir es, wie bei allen übrigen Werken des Kaisers Maximilian, mit der Arbeit mehrerer Künstler zu thun haben. Darüber, daß Burgkmair der Hauptanteil zufällt, kann, obwohl sich auf keinem der Blätter sein Monogramm findet, kein Zweifel sein. Neben ihm aber waren noch wenigstens zwei andere Künstler thätig. Blatt 43 — der heil. Georg — trägt rechts unten das Monogramm Springinklee's. Ihm möchte ich auch Nr. 16 — den heil. Bonifacius, Nr. 22 — S. Conrad, Bischof von Konstanz, Nr. 46 — St. Goericus, Bischof von Mez, Nr. 57 — Graf Hugbald, wie er als Pilgrim durch eine Landschaft schreitet, Nr. 79 — König Oswald von England und mehrere andere zuschreiben. Unzweifelhaft ist ferner der Anteil Schäufeleins. Ihm gehören mit Sicherheit die Nummern 21 — St. Colman, 47 — St. Gondran, König von Frankreich, 63 — Ladislaus I. von Ungarn, 64 — die heil. Landrade, Äbtissin von Münster, 88 — der heil. Rhaton, Gründer des Klosters Werden in Bayern, 108 — die heil. Walpurgis, Äbtissin von Heidenheim, u. a. Im ganzen dürften von den Blättern des Buches etwa 57 Burgkmair, die übrigen Springinklee, Schäufelein und anderen, unbekannten Künstlern angehören.[1] Burgkmairs Blätter sind bei weitem die bedeutendsten der Folge. Solche hochragende Gestalten, die sich mit majestätischer Ruhe in weiten, echt italienischen Säulenbauten bewegen, konnten nur von ihm mit solcher Vorzüglichkeit dargestellt werden. Vortrefflich gelungen sind ihm auch die Wappen, die bei ihm in feinem Renaissancestil gehalten sind und oft von prächtigen Putti getragen werden, während sie auf den Blättern der anderen Meister noch gotisirende Umrahmungen haben. Gestalten, wie die dem heil. Emmerich erscheinende Madonna, die heil. Ermelinde, die heil. Reinelde vor dem Altar gehören zum Keuschesten und Lieblichsten, was die Kunst des 16. Jahrhunderts geschaffen hat. Springinklee ist unruhiger als Burgkmair; die Körper seiner Figuren würden oft nicht ganz in Ordnung sein, wenn man sie der schweren Gewänder entledigen könnte, die sie wie eine feste Masse umgeben. Schäufeleins Figuren endlich sind klein und gedrungen und bewegen sich mit Vorliebe in Landschaften, die überreich mit

1) Der genaue Nachweis in meinem demnächst im „Repertorium für Kunstwissenschaft“ erscheinenden „Chronologischen Verzeichnis der Werke Hans Burgkmairs des Älteren“.

Laubwald bewachsen sind. Der Schnitt wurde in den Jahren 1517 und 1518 von der Augsburger Formschneiderschule ausgeführt. Und zwar haben sich daran acht Künstler, Hans Frank, Hans Liefrink, Alexius Lindt, Jost de Negker, Wolfgang Resch, Hans Taberith, Wilhelm Taberith und Nicolaus Seemann beteiligt, deren Namen neben den Jahrzahlen 1517 und 1518 mit Tinte auf die Rückseite der Holzstöcke geschrieben sind. Schon

St. Reinulde. Aus den österreichischen Heiligen 1518.

zu Lebzeiten des Kaisers wurden einige Exemplare gedruckt, welche 124 Tafeln enthalten und von denen eins in der Wiener Bibliothek bewahrt wird. Die Holzstöcke kamen später ebenfalls nach Wien. Nur für zwei Blätter — St. Wandra, Äbtissin von Monz, die in einem Hospital einen Fallsüchtigen segnet, und St. Aldedrude, ihre Tochter, die einem jungen Mädchen den Teufel austreibt — gingen die Stöcke verloren, so daß also jetzt nur noch 122 Tafeln in Wien sich vorfinden. Die allgemein bekannte Ausgabe der „Heiligen“ veranstaltete Bartsch 1799. Er brachte jedoch von den 122 Tafeln der Wiener

Bibliothek[1] nur 119 zum Abdruck, da drei zu schadhaft geworden waren. Eine neue steht bevor.

Dieser Zeit gehören ferner noch zwölf treffliche, bisher unbekannte Zeichnungen zu einer Sammlung Huttenscher Gedichte und Epigramme[1] an, welche Miller 1519 veranstaltete. Auch sie sind der unermüdlichen Wirksamkeit des Kaisers Maximilian gewidmet und führen uns in die damaligen italienisch-deutschen Wirren mit der größten Lebendigkeit ein.

War in diesen Bildern noch das rastlos thätige Leben des Kaisers geschildert, so sollte nun aber Burgkmair auch bald Gelegenheit haben, den toten Kaiser zu feiern. Er hatte kaum die Folge der österreichischen Heiligen beendet, als Kaiser Maximilian am 12. Jan. 1519 in Wels starb. Wie alle anderen deutschen Künstler, war auch Burgkmair durch die Nachricht schmerzlich betroffen. Er stimmte vollständig mit Dürer überein, der beim Tode Maximilians in sein Tagebuch einschrieb, daß „kaiserliche Majestät ihm viel zu früh verschieden sei“. Wie durch Dürer sofort „der teur Fürst Maximilian“ in Bild und Holzschnitt verherrlicht wurde, so hat auch Burgkmair zwei treffliche Gedenkblätter auf den Kaiser entworfen. Das erste führt in drei Abteilungen Christus am Kreuz, Maximilian auf dem Throne und im Totenbette vor. Das zweite, welches den Kaiser darstellt, wie er die Messe hört,[2] ist namentlich wegen des beigegebenen achtzehnzeiligen Gedichtes hervorzuheben, das mit den Worten anhebt:

O [illegible] Maximilian,
Dein [illegible]
Wo findt man [illegible]
Als du mit [illegible]
[illegible]
Die müssen [illegible]

und das mit der Versicherung schließt:

[illegible]
[illegible]

Beide Holzschnitte zeigen, mit welcher Liebe der Künstler an seinem Herrn gehangen hat.

Über seine äußeren Lebensumstände in dieser Zeit ist wenig überliefert. Die Malerbücher melden nur, daß er im Jahre 1513 einen Lehrjungen Heinrich Dederla, 1517 einen Hans Friederich, 1520 einen Hans Schiffer von Dillingen bei der Malerzunft vorstellte. Sein ganzes Leben scheint in seiner Kunst aufgegangen zu sein.

In den Jahren von 1510—1518 war Burgkmairs Thätigkeit, wie wir gesehen haben, fast ausschließlich dem Kaiser gewidmet. Der Weißkunig, der Triumphzug und die Heiligen waren es, die seine ganze Kraft in Anspruch nahmen. Da mußte naturgemäß seine Thätigkeit als Maler in den Hintergrund treten, und auch auf dem Gebiete des Holzschnittes und der Illustration konnte er keine ausgedehnte Privatthätigkeit entfalten. Das ändert sich seit dem Jahre 1518, wo die Arbeiten für den Kaiser beendet waren. Sofort versucht er sich wieder als Maler, sofort übernimmt er auch für Holzschnitte und Illustrationen wieder umfangreiche Privataufträge.

Unter den Bildern dieser Zeit treten uns zunächst die beiden Johannes, der Täufer und der Evangelist, aus dem Jahre 1518 in der Münchener Pinakothek[3] entgegen. Gleich

1 Muther 871. — 2 Passavant 100, [illegible] I, 16.
3 Amtlicher Katalog, Nr. 226 u. 227.

St. Georg und Kaiser Heinrich. Altarbild 1519.

zeitig dürfte das undatirte, ebenfalls in München bewahrte Bild der heil. Liborius und Eustachius[1] entstanden sein. Des Künstlers Meisterschaft in der Landschaft kommt ferner in dem ebenfalls gleichzeitigen „Johannes auf Pathmos“ von 1518 in der Münchener Pinakothek,[2] mit üppiger Vegetation und sattem Grün, zur Geltung. Die bedeutendste malerische Leistung dieser Zeit ist aber der Flügelaltar von 1519 in der Augsburger Galerie[3], welcher Christus am Kreuz mit Johannes, Maria Magdalena und den Schächern darstellt. Das Kolorit und die Landschaft, sowie die unter luftigen Kuppelbauten stehenden Heiligen Georg und Heinrich II. auf den Außenseiten der Flügel sind hier als besonders gelungen hervorzuheben. Eben so hoch soll die mir noch unbekannte Madonna mit Heiligen in der Sammlung Culemann in Hannover stehen.

Auch treffliche Holzschnitteinzelblätter gehören dieser Zeit an. Da haben wir aus dem Jahre 1518 die Jungfrau mit dem Christkind in den Armen; aus dem Jahre 1519 die drei zusammengehörigen schönen Blätter „Bathseba im Bade“,[4] „Salomon ein Götzenbild anbetend“[5]) und „Delila dem Simson die Haare abschneidend“,[6]) die sich sämtlich durch sorgfältige Ausführung auszeichnen, — ferner die aus sechs Blättern bestehende Folge, welche die drei guten Männer und Frauen der Christen, Juden und Heiden vorführt,[7] aus dem Jahre 1520 das dramatisch bewegte Blatt der Ulrichsschlacht.[8] In der Folge der guten Christen, Juden und Heiden sind namentlich die Frauen mit ihrem etwas sinnlichen, schwermütigen Zug zu beachten. Burgkmair hat ein Frauenideal gehabt, das sich ganz sonderbar von demjenigen gleichzeitiger Künstler unterscheidet. Das Blatt der Ulrichsschlacht tritt in seiner Bedeutung um so mehr hervor, wenn man es mit dem steifen Holzschnitt des Künstlers H. S. in Steiners Druck von 1522 vergleicht.

Ganz erstaunlich ist ferner die Thätigkeit, welche der Künstler für die Bücherillustration entfaltet. Und zwar war es besonders die 1518 eröffnete Offizin Dr. Sigmund Grimms und Marx Würsungs, die ihn während ihres kurzen Bestehens unausgesetzt mit großen Aufträgen bedachte. 1518 fertigte er den bisher unbekannten Titelholzschnitt zu einer von Grimm und Würsung gedruckten lateinischen Übersetzung eines italienischen Traktates des Marsilius Ficinus über die Pest[9]): ein Kranker auf einem reichen Sessel, hinter ihm zwei Frauen, ihm zur Seite der Arzt, davor ein Mann in langem Talar. In demselben Jahre entstand der den Bibliographen und Nagler ebenfalls unbekannte Titelholzschnitt zu dem von Würsung gedruckten ersten deutschen Turnierbuch „Von wann und umb welcher ursachen willen das loblich ritterspiel des Turniers erdacht und zum ersten geübt worden ist“,[10] zwei vom Kopf bis zur Zehe gewappnete, auf geharnischten Pferden sitzende und mit einander kämpfende Ritter, im Hintergrunde der Unparteiische, rechts und links Sekundanten. Die von Passavant angeführten sogenannten sechs Richter bildeten ursprünglich das Titelbild zu dem 1519 von Grimm gedruckten „Liber theoreticae nec non practicae Alsaharavii in prisco Arabum medicorum conventu facile principis qui vulgo Açaravius dicitur“ [11],) stellten also nicht Richter sondern Ärzte dar. 1520 illustrirte er eines der schönsten Erzeugnisse der Grimm- und Würsungschen Offizin, die Übersetzung der spanischen dialogisirten Novelle „La Celestina“, welche die beiden

1 Amtlicher Katalog, Nr. 221. — 2 Amtlicher Katalog, Nr. 222. —
3 Marggraffs Katalog, Nr. 44, 45, 46, 52, 53. — 4 Bartsch 5. — 5 Bartsch [illegible]
6 Bartsch 6. — 7 Bartsch 64–69. — 8 Passavant 109. — 9 Muther 87[illegible] —
10 Muther 874. — 11 Muther 875, Abbildung in [illegible] I, 358.

Drucker unter dem Titel „Ain Hipsche Tragedia von zwaien liebhabenden Menschen“[1] herausgaben. Wir finden hier Burgkmair zum erstenmal als Illustrator einer modernen Liebesgeschichte thätig, und die 26 von Seitenleisten umgebenen Holzschnitte, die er für dieses Buch lieferte, gehören zu den besten des Meisters, sind außerdem so fein geschnitten, daß sie beinahe Kupferstichen gleichen.

Titelbild zur Celestina, Augsburg 1523.

Zu derselben Zeit (1520) hatten Grimm und Würsung zwei andere große illustrirte Werke vorbereitet. Das eine war Petrarca's damals viel gelesenes Buch „De remediis utriusque fortunae“, von dem Peter Stahel zu Nürnberg unter dem Titel „Von der Arzenei beider Glück, des guten und widerwärtigen“ die deutsche Übersetzung lieferte. Das andere war eine Übersetzung einzelner Teile des Cicero, besonders des Buches de senec-

[1] Muther 876, Abbildungen in Hirths Bilderbuch I, S. 25.

tate und der Offizien, verbunden mit einer allgemeinen Einleitung in das Leben des Schriftstellers. Zu den Holzschnitten des Petrarca'schen Buches machte der gelehrte Sebastian Brant in Straßburg die allgemeinen Angaben. Beim Cicero hatte der Übersetzer Johannes von Schwarzenberg aus jedem Kapitel die allgemeine Lebensregel, die dasselbe enthielt, ausgezogen, in Form eines zwei- oder vierzeiligen Verses zusammengefaßt, und diese einzelnen Verse, welche die Überschriften jedes Kapitels bildeten, sollten illustrirt werden. Zur Illustration beider Bücher wurde von Grimm und Wirsung Burgtmair herangezogen. Nur ein kleines Bruchstück dieser großen Unternehmungen ist jedoch von Grimm selbst im Drucke vollendet worden, das 1522 erschienene „Büchlein des hochberümpten Marci Tullii Ciceronis von dem Alter, durch herr Johann Neuber Caplan zu Schwarzenberg, aus dem Latein in Teutsch gebracht",[1] dessen fünf von Burgtmair gelieferte Holzschnitte die Mühseligkeiten des Alters zu veranschaulichen haben. Nach Vollendung dieses kleinen Buches scheint Grimm infolge seiner Trennung von Würsung nicht mehr die Mittel gehabt zu haben, das Unternehmen weiter zu führen. Sowohl der Petrarca als auch der Cicero blieben liegen und wurden erst von dem unternehmenden Drucker Heinrich Steiner, der nach Grimms Bankerott dessen Druckapparat erwarb, zur Vollendung gebracht.

Die Illustrationen zum Petrarca[2] können neben denen zum Weißkunig als Burgtmairs Hauptleistung gelten. Es war ihm hier Gelegenheit geboten, wieder ganz im Großen und Vollen zu schaffen. Der Traktat über die Heilmittel gegen Glück und Unglück war im Jahre 1366 von Petrarca vollendet worden, ist also ein Werk seines Alters. Und so spricht sich in ihm eine herbe pessimistische Anschauung aus. Das Werk zerfällt in zwei einander an Umfang ungefähr gleiche Teile, von denen der erste 122, der zweite 132 Kapitel umfaßt. Im ersten Teile werden in einer ziemlich bunten Reihenfolge die verschiedenartigsten Dinge, welche gemeinhin für Glück und wertvolles Besitztum erachtet werden, durchgegangen, und es wird an ihnen nachgewiesen, daß sie in Wahrheit nichtig sind. Nachdem die leiblichen Güter, langes Leben, Schönheit, Kraft, Gesundheit, für wertlos erklärt worden, wird über die geistigen Güter der Stab gebrochen; sodann wendet sich der Verfasser gegen den Luxus, zu dem er auch die Werke der bildenden Kunst rechnet, um zum Schluß die Ehe in der herzlosesten Weise zu persifliren. Im Gegensatz hierzu wird dann im zweiten Teile alles aufgezählt, was von den Menschen für ein Unglück erachtet wird, und nachgewiesen, daß es in Wahrheit ein Segen sei. Zur Illustration dieses Stoffes entwarf Sebastian Brant dem Künstler die allgemeinen Angaben, und dieser machte sich eifrig an die Arbeit. Im Jahre 1520 hatte er die 259 Holzschnitte, welche die beiden Teile enthalten, vollendet und konnte mit Zufriedenheit auf dem letzten die Jahreszahl 1520 anbringen. Auch der Text lag, wie aus der Vorrede ersichtlich ist, im Jahre 1522 bis auf den Druck vollendet vor. Aber dieser kam nicht zu stande. Grimm starb, ohne ihn ausgeführt zu haben. Nach Grimms Tode war das Buch „eine Zeit verlegt und gleichsam vergraben," bis es bei der Ordnung des Grimmschen Nachlasses Heinrich Steiner an sich brachte. „Ich hab es", schreibt derselbe, „mit viel zierlichen und wunderlustparlichen Figuren, so nach visierlicher Angebung des Hochgelehrten Doctors Sebastiani Brandt seeligen auf jegliches Capitel gestellt sind, nit um ein klein Geld

1 Muther 877, Abbildung a in Hirths Bilderbuch I, 190, II, 616.
2 Muther 886, daselbst und in Hirths Bilderbuch zahlreiche Illustrationsproben.

erlaubt". Er ließ durch Georg Spalatin den Text des zweiten Teiles in Ordnung bringen und gab das Ganze 1532 heraus. Burgkmair hat in diesem Buche das ganze menschliche Leben illustriert. Wenige Illustrationen, höchstens die Schäufeleins zum Theuerdank ausgenommen, haben in ihrer Zeit solches Aufsehen gemacht, wie diejenigen Burgkmairs zum Petrarca. Wenige eigneten sich aber auch so dazu, in den verschiedensten Büchern wieder verwendet zu werden. Das hat sich der unternehmende Steiner nicht entgehen lassen. Er hat nicht nur 1539 eine neue Ausgabe des Buches unter dem veränderten Titel „Das Glücksbuch" und mit einer neuen, von Vigilius angefertigten Übersetzung mit denselben Holzschnitten veranstaltet, sondern hat dieselben, da sie überall mehr oder weniger zu brauchen waren, fast in jeder seiner späteren Publikationen in den verschiedensten Zusammenstellungen wieder abgedruckt; ja, sie haben gleich Schäufeleins Teuerdank-Holzstöcken noch im 17. Jahrhundert in den Frankfurter Offizinen eine große Rolle gespielt. Übrigens ist es bekannt, daß die Meinungen über die Holzschnitte zum Petrarca schon früher auseinander gingen und noch jetzt geteilt sind. Nagler in den „Monogrammisten" sprach sie Hans Burgkmair ab und dessen Sohne zu, indem er von der Ansicht ausging, die Holzschnitte seien mit der Herausgabe des Buches gleichzeitig, und im Jahre 1532 konnte sie der alte Burgkmair nicht mehr gezeichnet haben. Diese Schwierigkeit ist nun beseitigt, da die Vorrede[1] sagt, daß im Jahre 1520 die Holzschnitte bereits vollendet waren. Wir wissen urkundlich, daß sie in der Zeit entstanden, als Burgkmair in der höchsten Blüte stand. Stilistisch sind sie ferner seinen Arbeiten so gleich, daß ein Zweifel an seiner Urheberschaft kaum aufkommen kann, um so weniger, wenn man bedenkt, daß die Grimm- und Würsungsche Offizin, soweit wir wissen, fast alle ihre Illustrationen und Ornamente von Burgkmair sich liefern ließ. Nur W. Schmidt in München ist anderer Ansicht und wird, wie er mir mitteilt, demnächst Gründe gegen Burgkmairs Urheberschaft geltend machen. Ob er mit denselben durchdringt, ist eine andere Frage. Jedenfalls wird man bis auf weiteres die Holzschnitte mit Recht als Burgkmairs Arbeit betrachten können.

Ebenso wie dem Petrarca erging es dem Cicero,[2] dessen Illustration Burgkmair im Auftrag der Grimm- und Würsungschen Offizin unternommen hatte. Der Druck der Offizien geriet, als er eben begonnen worden war, ins Stocken. Das Buch „mit sampt den Figuren und teutschen Reymen, welche Schwarzenberg selbst angegeben und gedichtt, ward im Jahr als man nach der Geburt Christi zählet 1520 vollendet und zu trucken gegeben." Der Druck wurde aber „durch Nichthaltung des Truckers durch zeyt in zeyt verzogen, bis der Herr von Schwarzenberg und der Buchtrucker mit Tod verschieden." Erst Heinrich Steiner brachte 1531 die Ausgabe zu stande. Er hat in dieselbe viel mehr Holzschnitte aufgenommen, als Grimm und Würsung dafür hatten anfertigen lassen. Etwa 50 sind aus dem Petrarca herübergenommen; die von Burgkmair für den Cicero angefertigten sind von jenen durch ihr größeres Format und die häufig angebrachten Inschriften leicht zu unterscheiden. Außer Burgkmair sind aber auch andere Künstler für das Buch thätig gewesen. Sein Zeichen findet sich hier ebensowenig wie im Petrarca, denn der einzige Holzschnitt, welcher es enthält — die disputirenden Doktoren — gehört nicht zu den Cicero-Illustrationen, sondern ist aus Grimms Agravius von 1519 ge-

1) [illegible] hat sowohl Woltmann-Woermann als auch Nagler manche unnötige Vermutungen er[illegible]
[illegible] Muther 578, zahlreiche Abbildungen in Hirths Bilderbuch.

nommen. Auf Nr. 73 finden sich dagegen die beiden sonderbaren Zeichen H b b und H W, während das auf der Rückseite des Titelblattes angebrachte Porträt des Freiherrn von Schwarzenberg, des Übersetzers des Buches, das Zeichen J B ꞗ trägt. Den genauen Nachweis darüber, wie viel Holzschnitte neu von Burgtmair für den Cicero gefertigt wurden, werde ich nächstens in meinem Verzeichnis der Werke des Künstlers geben. Auch von diesem Buche folgten wie vom Petrarca mehrere Ausgaben in kurzer Zeit aufeinander. Die Offizien wurden 1532 zum zweitenmale aufgelegt. 1534 stellte Steiner das Büchlein vom Alter und die Offizien unter dem Titel „Der Teutsch Cicero“ zusammen und schickte dem Werke eine kurze Biographie Ciceros voraus, die er mit sechs noch nicht verwendeten Burgtmairschen Holzschnitten illustrirte. Von allem durch Steiner neu Hinzugefügtem muß natürlich bei Beurteilung der Burgtmairschen Leistung abgesehen werden.

Außer diesen umfangreichen Illustrationscyklen lieferte Burgtmair für die Grimm und Würsungsche Offizin eine ganze Anzahl vortrefflicher Titeleinfassungen, von denen einige in Butsch's Bücherornamentik abgebildet sind, sowie das herrliche Alphabet mit Kinderfiguren, das später besonders von Heinrich Steiner in zahlreichen Drucken wie Boners Xenophon, Jovians Chronik, Avila's Regiment der Gesundheit, des M. Tatius Alpinus Beschreibung des trojanischen Krieges und andern Büchern verwendet wurde. Kaiser Maximilian und die Grimm-Würsungsche Offizin können als die beiden hauptsächlichsten Auftraggeber Burgtmairs bezeichnet werden. Er hat nie wieder Gelegenheit gehabt, so wie bei den Büchern Maximilians oder den von Grimm und Würsung geplanten Werken im Großen zu schaffen.

In den nächsten Jahren, als die Grimm-Würsungsche Offizin erloschen war, finden wir nur unbedeutende Titelholzschnitte von ihm vor. Einer, rechts unten mit seinem Monogramm bezeichnet, findet sich in einem 1522 in Augsburg erschienenen „Spiegel der Blinden“ [1] des Haug Marschalk und wurde 1525 als Titelbild zu einem kleinen, ebenfalls ohne Ortsangabe erschienenen Buche „Von Milterung der Fürsten gegen den aufrührerischen Bauren von Johann Brenz Ecclesiasten zu schwebischen Hall“ [2] wiederholt. In demselben Jahre entstand der den gekreuzigten Christus darstellende Titelholzschnitt zu Luthers ohne Ortsangabe in Augsburg gedruckten „Sermon von dem heiligen Creutz“. [3] 1523 schmückte er den Bericht über die 1520 geschehene Erbhuldigung des Fürstentums Steyr mit zwei prächtigen Wappen aus. In diesem Jahre brachte ihm Silvan Othmar auch wieder eine größere Aufgabe. Othmar druckte die soeben erschienene Luthersche Übersetzung des Neuen Testamentes [4] nach und wollte die Apokalypse illustriren. Er forderte Burgtmair auf, die Blätter zu liefern. Aber die Arbeit ging ihm zu langsam. Kaum waren 6 Holzschnitte vollendet, als Othmar seine erste Ausgabe in die Welt schickte. Erst die beiden folgenden, welche noch in demselben Jahre nötig waren, enthalten die vollständige Burgtmairsche Apokalypse, das heißt nicht mehr 6, sondern 21 Holzschnitte. Die Apokalypse war bekanntlich schon im 15. Jahrhundert oft illustrirt worden. Schon die kölnische Bibel von 1480 hatte 7 dreiteilige charakteristische Bilder enthalten. Darauf war 1498 Dürers Apokalypse gefolgt, die für alle späteren Illustrationen zur Offen-

1 Muther 888. 2 Muther 889. 3 Muther 890.

4 Muther 891. Tafeln auf Taf. 176 und 177 ... Vgl. auch Muther, Die ältesten deutschen Bilderbibeln. München 1883, S. 12–14.

barung die Grundlage bildet. So schließen sich die in Cranachs Werkstatt entstandenen Blätter der Wittenberger Septemberausgabe des Neuen Testamentes von 1522 mit wenigen Ausnahmen an die Blätter des Altmeisters an. Diese Wittenberger Holzschnitte wiederum wurden fast allerwärts, wo man die Luthersche Bibel nachdruckte, nachgeahmt. Ganz eng schließt sich an sie Hans Holbein an, der 1523 für Wolff in Basel die Apokalypse illustrierte, ganz eng ebenfalls Hans Schäufelein in seinen für Hans Schoensperger in Augsburg 1523 gelieferten Bildern.[1] Auch Burgkmair hat ohne Zweifel den Auftrag erhalten, die Wittenberger Blätter zu kopiren. Aber er ist der einzige Künstler, der seine Selbständigkeit vollständig bewahrt. Alle früheren Illustrationen zur Apokalypse, sowohl die Dürerschen wie auch die Wittenberger Blätter, sind von Burgkmair frei umgestaltet worden. Er ließ dabei das Bestreben vorwalten, die einzelnen Figuren womöglich in die Diagonale zu rücken, um dadurch der Scene eine größere Lebendigkeit zu geben. Auf allen 21 Blättern hat er sein Monogramm angebracht, was er sonst nicht häufig that. Trotzdem gehört die Apokalypse nicht zu seinen bedeutendsten Leistungen, wenn sie auch nicht so schwach ist, daß man sie mit Passavant[2] dem alten Burgkmair ab- und dem jungen zusprechen müßte. Zu den besten Blättern der Folge gehört die innig aufgefaßte Jungfrau auf der Mondsichel und der Engel, welcher den Teufel fesselt.

Von Einzelblättern entstanden in den Jahren 1524—27 die vier großen aus je 8 Holzstöcken zusammengesetzten Blätter: Christus auf dem Ölberg von 1524[3], Christus am Kreuz zwischen den Schächern von 1526[4], das undatirte Blatt Adam und Eva unter dem Baume der Erkenntnis, und die Kreuztragung von 1527[5]. Während der Schnitt bei allen sehr schlecht ist, kann die Zeichnung als vortrefflich gelten.

Eine gewisse Abnahme der Kraft verraten dagegen Burgkmairs Gemälde aus seinen letzten Lebensjahren. Was zunächst die beiden Brustbilder des Herzogs Wilhelm IV. von Bayern und seiner Gemahlin Maria Jacobäa von Baden aus dem Jahre 1526 in der Münchener Pinakothek[6]) anlangt, so begreife ich nicht, wie man sie noch im neuen amtlichen Kataloge Hans Burgkmair zuschreiben kann. Sie haben in der allgemeinen Anlage manches mit den Burgkmairschen Arbeiten gemein, rühren aber sicher von einem bayerischen Künstler her. Und vielleicht läßt sich derselbe nachweisen. In der „Gerichtsordnung im Fürstenthum Ober- und Niederbayern anno 1520 aufgerichtt", einem in München 1520 gedruckten Buche, befindet sich ein Holzschnitt, welcher die beiden bayerischen Herzöge Wilhelm und Ludwig darstellt. Dieser Holzschnitt ähnelt im Stile den Burgkmairschen Arbeiten ebenfalls einigermaßen, so daß man versucht sein könnte, ihn Burgkmair selbst zuzuschreiben. Er enthält jedoch die Buchstaben C. C., welche von Nagler (Monogrammisten I, S. 993) scharfsinnig auf Caspar Closligl oder Closigl gedeutet werden, welcher Hofmaler des Herzogs Wilhelm IV. war, als solcher in München lebte und bis 1529 in den Zunftpapieren als Hofmaler erwähnt wird. Closligls Stil ist, wie der Holzschnitt zeigt, demjenigen Burgkmairs ähnlich, und es scheint mir wahrscheinlicher, daß Herzog Wilhelm seinen Hofmaler mit der Anfertigung seines Porträts und desjenigen seiner Gemahlin beauftragte, als daß er bei der damaligen Feindschaft der Bayern und Schwaben einen schwäbischen Künstler dazu kommen ließ. Ich bin also — sowohl aus

1) Vgl. meine Beschreibung der „Ältesten deutschen Bilderbibeln", München 1883.
2) III, S. 270. — 3) Bartsch 17. — 4) Von Bartsch 19 fälschlich 1527 datirt. — 5) Passavant 83.
6) Amtlicher Katalog, Nr. 222 und 224.

stilistischen als auch aus rein äußerlichen Gründen — überzeugt, daß diese beiden Porträts Burgkmair abzusprechen und dem Meister Ulrich Apt zuzuweisen sind.

Unzweifelhafte Bilder von ihm sind dagegen die „Esther vor Ahasverus“ aus dem Jahre 1528 in der Münchener Pinakothek[1], das Familienbild des Künstlers und seiner Gemahlin aus dem Jahre 1529 im Wiener Belvedere und die Schlacht von Cannae (1529) in der Augsburger Galerie[2]. Wir machen hier dieselbe Bemerkung wie bei verschiedenen Dürerschen Bildern. Auf allen ist die Komposition äußerst geistreich, aber die Farbengebung mißlungen, das Kolorit wird oft schwerbraun, der Umriß hart. Man merkt es, daß Burgkmair in seiner letzten Zeit hauptsächlich als Zeichner thätig war. Alle diese späten Bilder würden — ähnlich wie viele Dürerschen Arbeiten — als Holzschnitte viel besser wirken wie als Gemälde.

Burgkmairs Holzschnitte aus dieser Zeit zeigen, daß er noch am Abend seines Lebens vollständig auf der Höhe stand. 1530 erschien in Augsburg ohne Angabe des Druckers, wahrscheinlich bei Heinrich Steiner, ein spanisches medizinisches Werk, das „Banqueto de nobles caballeros“[3] des kaiserlichen Leibarztes Ludovico di Avila mit 11 Burgkmairschen Holzschnitten, auf deren einem sich das Zeichen befindet. Der erste mit dem Monogramm versehene stellt den Arzt Avila in seinem Studirzimmer dar. Die übrigen sind medizinischen Inhalts und zeigen Kranke, an denen Operationen vollzogen werden. Sie gleichen stilistisch vollständig denjenigen zum Petrarca und beweisen von neuem Burgkmairs Vorliebe für die Darstellung pathologischer Erscheinungen, der er schon im zweiten Teile des Glücksbuches und in dem Einzelblatte des Kindes von Tettnang gehuldigt hatte. Gleichzeitig entstand noch eine große Holzschnittfolge, Pappenheims Familienchronik der Grafen von Waldburg, ein Manuskript in Folio mit 81 Holzschnitten, von denen 78 im Jahre 1530 von Burgkmair gezeichnet wurden. Nur der 79., bezeichnet C. A., sowie die beiden letzten ohne Monogramm sind nicht von ihm, der 82. mit der Angabe „Herr Jacob I. geb. 1512“ ist eine kolorierte Zeichnung. Der erste Holzschnitt zeigt den Verfasser Matheus von Pappenheim an einem runden mit Büchern bedeckten Tische sitzend und schreibend. Die darauf folgenden Angehörigen der Familie Waldburg sind stehend dargestellt und gewöhnlich mit phantastischen Ritterrüstungen bekleidet, seltener haben wir Bischöfe oder Gelehrte vor uns. Es ist ein der Genealogie Kaiser Maximilians ähnliches Werk. Auch hier ist vom Boden immer nur ein Stück Rasen sichtbar, vom Hintergrunde nichts dargestellt, zur Seite des Fürsten steht immer sein Wappen. Im allgemeinen war die Aufgabe sehr eintönig, namentlich da Burgkmair nicht einmal durch die Behandlung des Hintergrundes Abwechselung schaffen konnte. Trotzdem hat er auch hier sein Möglichstes gethan, um Leben in das Werk zu bringen. Die Chronik ist sehr selten; zwei Exemplare befinden sich in der Sammlung des Fürsten Waldburg-Wolfegg bei Ravensburg, ein drittes bewahrt die Staatsbibliothek zu München.

Das ist das letzte Werk, das uns von Burgkmairs Hand erhalten ist. Über seine äußeren Lebensumstände in dieser Zeit wissen wir so wenig, wie aus seinen früheren Jahren. Als im Jahre 1523 sein Vater Thoman gestorben war, blieb dessen Witwe, die Dorothea Burgkmairin, noch bis 1530 in Thomans Hause zuerst als Besitzerin, dann als Mieterin wohnen. Im Jahre 1530 zog sie zu ihrem Sohne. Aber sie sollte nicht

1) Amtlicher Katalog, Nr. 225. 2) Marggrafs Katalog, Nr. 1.
3) Muther 895, Abbildung Hirths Bilderbuch II 649.

mehr lange mit diesem vereinigt sein. Schon im Jahre 1531, also im Alter von 58 Jahren ist, wie wir aus dem Handwerksbuche der Maler wissen, Hans Burgkmair gestorben. In seinem Hause wohnte 1531 seine Witwe, die Anna Burgkmairin. Am längsten findet sich aber in den Steuerbüchern die Dorothea Burgkmairin, Hansens Mutter. Als 1533 das Haus auf den Soldner Lienhard Wolf überging, befindet sich Dorothea Burgkmairin bei diesem in Miete, und noch als es 1541 von Anna Allerlahn, Burgkmairs Witwe, wieder erstanden wurde, wird Dorothea Burgkmairin als Mieterin angegeben.

Die Entwickelung, welche Burgkmair während seiner vierzigjährigen Künstlerlaufbahn von 1490—1530 durchmachte, ist im allgemeinen klar zu überschauen. Wir können drei Perioden seiner Wirksamkeit unterscheiden. In der ersten, welche etwa bis zum Jahre 1510 reicht, schließt er sich vollständig der deutschen Kunstform des 15. Jahrhunderts an. Er ist in erster Linie Maler, und seine Bilder stehen auf der Grenzscheide zwischen der alten und neuen Zeit. Sie stellen fast ausschließlich religiöse Gegenstände dar. Die Kompositionen haben etwas Stilloses und Zufälliges, die Zeichnung enthält oft Fehler. Die Falten der Gewänder sind noch knittriger als bei dem alten Holbein; er bedient sich noch häufig, besonders in den Ornamenten, des Goldes. Während sich darin die alte Kunstrichtung offenbart, zeigt sich in einigen andern Punkten das Neue. Das Streben des Künstlers richtet sich weniger auf Schönheit und Anmut der Figuren als auf genaue Wiedergabe des Natürlichen; gleichzeitig kommt sehr früh in seinen Werken die Renaissancearchitektur zum Durchbruch. Dazu kommen noch einige für den Meister allein charakteristische Eigentümlichkeiten. Er ist weit mehr als Dürer malerisch angelegt. Seine Fleischtöne sind warm und kräftig, seine Gewänder von tiefem, saftigem Kolorit. Er ist zugleich der erste deutsche Künstler, der unabhängig von Dürer die Landschaft auf seinen Bildern realistisch durchführt. So entwickelt er sich bis zum Jahre 1510 hauptsächlich als Maler. Da kommen die großen Aufträge des Kaisers Maximilian, die ihn auf das Gebiet des Holzschnittes hinführen. Die religiöse Richtung wird ganz zurückgedrängt, die profane tritt hervor. Er wird einer der Hauptmeister in der Schilderung des Rittertums und des Hoflebens, wie es sich unter Maximilian I. ausgebildet hatte. Das ganze höfische Leben jener Zeit mit seiner Gediegenheit, seinem Glanz und seiner Ruhmredigkeit weiß er vor unsern Blicken zu entfalten. Und, was besonders anzuerkennen ist, er hält sich auch als Zeichner frei von jeder Einwirkung Dürers. Die letzte Periode seines Lebens, von Maximilians Tode bis 1531, ist wieder vielseitiger. Er ist wieder sowohl als Maler wie als Zeichner für die Bücherillustration und Ornamentik thätig. Während er die malerischen Fähigkeiten, durch die er sich in seiner Jugend auszeichnete, verloren hat, beherrscht er als Zeichner die Form vollständig und erhebt sich zu einer Höhe, die ihn Dürer nähert. Wenn er auch nicht so tief philosophisch wie der Altmeister angelegt ist, auch nicht die packende dramatische Gewalt des Hans Holbein besitzt, so hat er doch am Abend seines Lebens Werke geschaffen, die neben denen jener beiden Meister stets in erster Linie genannt zu werden verdienen. Er ist nebenbei einer der fruchtbarsten Künstler, die je gelebt haben, die Zahl seiner Arbeiten — die Holzschnittfolgen und Illustrationen eingerechnet — beläuft sich nahezu auf Tausend.[1] Da ist es natürlich, wenn wir von seinem Privatleben wenig wissen. Sein Leben ist in seiner Arbeit aufgegangen. Sein Grab ist wie Moses' Grab, niemand weiß es. Aber durch seine Werke wird er fortleben in der Kunstgeschichte für alle Zeiten.

Nach Hans Burgkmairs Tode hat sein gleichnamiger Sohn, Hans Burgkmair der

Jüngere, noch mehrere Jahrzehnte lang die Richtung des Vaters fortgeführt, jedoch sich bei weitem nicht zu dessen Höhe emporzuschwingen gewußt. Als Maler kennen wir ihn hauptsächlich aus dem großen Epitaphium in der St. Annenkirche in Augsburg, welches die Befreiung der Seelen aus der Vorhölle durch Christus darstellt und wahrscheinlich kurz nach 1533 ausgeführt wurde, einer reichen, abenteuerlichen Komposition und sklavischen Nachahmung der manierirten Richtung der Italiener. Gleich seinem Vater war auch er im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts für Kaiser Maximilian thätig und hatte den Plattnern, welche des Kaisers Harnische schmiedeten, Vorlagen zu entwerfen. Er lernte dabei so viel, daß er auch in seiner späteren Zeit noch sich als Schilderer von Turnieren und Kämpfen, als Zeichner von Wappenbüchern bethätigen konnte. Sein bekanntestes Werk ist das Turnierbuch des Fürsten von Hohenzollern-Sigmaringen, für dessen zwei erste Teile — Turniere aus dem 15. und dem ersten Viertel des 16. Jahrhunderts — der ältere Hans Burgkmair selbst noch mit arbeitete, während die dritte Abteilung, welche das Turnier darstellt, das bei der Vermählung des Grafen Mundtfurt mit der Katharina Fuggerin 1553 in Augsburg stattfand, vom jüngeren Burgkmair selbständig ausgeführt wurde. Wir lernen einen fleißigen Arbeiter kennen, der die einzelnen Turniergänge, die Rüstungen und ihre verschiedenen Teile in der genauesten Weise darzustellen wußte, aber auch jeglicher Erfindungskraft bar war. In seinen letzten Lebensjahren ging er in seinen Vermögensverhältnissen zurück. Er hatte viele Kinder, verlor sein Augenlicht und wendete sich deshalb 1559 an Kaiser Ferdinand I. mit der Bitte, ihm zu einer erledigten Anstecherstelle oder einem andern „Ambtl" behilflich zu sein. Ob die Bitte von Erfolg begleitet war und wie lange Hans Burgkmair dann noch lebte, wissen wir nicht. Das Schreiben des Kaisers[2]) belehrt uns nur, daß gleich so mancher anderen berühmten Künstlerfamilie auch die Malerfamilie Burgkmair in kläglicher Weise endete.

1) Mein demnächst im [illegible] erscheinendes Verzeichnis der [illegible] und [illegible] Arbeiten enthält allein 930 Nummern. — 2) Abgedruckt in Herbergers Beilagen, Anmerkung 87.

Kunstlitteratur.

Notizia d'opere di disegno publicata e illustrata da Jacopo Morelli. Seconda edizione, riveduta e aumentata per cura di Gustavo Frizzoni. Bologna, Nicola Zanichelli, 1884. 8⁰. XXVIII u. 266 S.

Im Jahre 1800 ließ der gelehrte D. Jacopo Morelli, damals Kustos an der Marciana, Aufzeichnungen eines Kunstfreundes aus dem Beginne des 16. Jahrhunderts erscheinen, die er in einem aus dem Nachlasse des Apostolo Zeno stammenden Codex seiner Bibliothek aufgefunden hatte. Die Bedeutung dieser Schrift wurde schnell erkannt. Für Oberitalien, wo Vasari's Notizen so spärlich sind, war sie geeignet, dessen Werk zu ergänzen. Aber auch der oberflächliche Leser mußte bemerken, daß der unbekannte Autor an umfassendem Blick für beide Kunstperioden, an Bildung und vor allem an Zuverlässigkeit Vasari weit übertraf. Zudem war diese erste Ausgabe in Bezug auf ihren kritischen Apparat musterhaft. Man sagt nicht zu viel, wenn man behauptet, daß sie in den seither verlaufenen acht Decennien durch keine noch folgende Ausgabe eines Kunstschriftstellers übertroffen wurde. Es ist nur eine verdiente Ehre, daß diese Aufzeichnungen seither allgemein den Namen des „Anonimo des Morelli" tragen. Der Anonimo des Morelli bildet die Grundlage jeder ernsten Arbeit

über die Kunst Oberitaliens, und es zeugt nur von geringem kritischen Verständnisse, wenn zuweilen die Trattate Lomazzo's, der es mit der Wahrheit wenig genau nahm, oder gar Ridolfi's unzuverlässige Kompilation ihm gleichgestellt wurden, wo es lombardische oder venezianische Kunstgeschichte betraf.

Es war daher ein dankenswertes Unternehmen, dieses Buch, das inzwischen zu einer antiquarischen Seltenheit geworden war, den litterarischen Kreisen aufs neue zugänglich zu machen.

Inzwischen hatte Cesare Bernasconi als den Autor dieser Schrift Marcantonio Michiel, von dem jener bekannte Brief über Raffaels Tod herrührt, nachgewiesen, D. Jacopo Morelli selbst eine zweite Ausgabe beabsichtigt, die ebensowenig zu stande kam, wie eine andere, auf Betreiben des hochverdienten Grafen Emanuel Cicogna von Pietro Brandolese vorbereitete.

Gerade in der letzten Zeit war durch Giovanni Morelli's, des Namensverwandten des ersten Herausgebers, epochemachende Forschungen und Entdeckungen der Anonimo wieder recht in den Mittelpunkt der wissenschaftlichen Diskussion gerückt worden. Die erste Ausgabe, so vortrefflich sie war, hatte einen einzigen Fehler. Für das Leben der aufgeführten Sammler und Künstler war jeder mögliche Nachweis gegeben, über die Kunstwerke selbst alles auffindbare litterarische Material beigebracht, aber ihre Identifizirung mit erhaltenen Werken nicht einmal versucht.

Da griff nun Giovanni Morelli ein, für die moderne Kunst der eigentliche Vertreter des neuen Satzes von der „Kunstgeschichte aus Kunstwerken". Ganze Reihen von Gemälden des Anonimo identifizirte er mit noch erhaltenen Werken. Er hat dadurch viel alte Fabeln zerstört, uns aber durch kritische Ausscheidung fremder Werke die Kenntnis mancher Künstler erst eröffnet, wie z. B. Giorgione's, oder Lionardo's als Maler.

Es war daher nichts natürlicher und es kann zugleich nichts erfreulicher sein, als daß aus seinem Kreise eine Neubearbeitung des berühmten Buches hervorging, daß sie sein langjähriger vertrauter Mitarbeiter Dr. Gustavo Frizzoni selbst unternahm.

Mit schätzenswerter Pietät ist alles, was nur immer von dem Kommentar der ersten Ausgabe nicht veraltet war, aufgenommen und dabei sind sorgfältig die Resultate neuerer Forschung nachgetragen. Wahrhaft staunenswert aber ist die ausgebreitete Kennerschaft, die unermüdliche Umsicht, mit der eine unglaubliche Auswahl von Gemälden, Statuen und anderen bei dem Anonimo erwähnten Kunstwerken in italienischen und auswärtigen, öffentlichen und privaten Galerien als noch existirend nachgewiesen wurden, ja sie muß um so mehr noch hervorgehoben werden, als wir beinahe diese sämtlichen Identifikationen dem Autor oder dem Senator Giovanni Morelli verdanken. Das wenige, was in dieser Richtung sonst in der modernen Litteratur zu finden war, wurde benützt, auch die glückliche Wiederentdeckung der Pegasusgruppe des Bertoldo durch Herrn Louis Courajod angeführt.

Das vorliegende Werk ist eine wahrhafte Bereicherung unserer Litteratur, ein schönes Zeugnis für den Fortschritt unserer Wissenschaft, und ein schönes Zeugnis zugleich für die tiefe Wirkung Giovanni Morelli's auf die besten Geister seiner Heimat.

Wien, im Juli 1884. **Franz Wickhoff.**

Notiz.

* Lied aus der Jugendzeit. Nach dem Gemälde von Fritz Schneider in München. — Der Maler dieses Bildes, welches sich auf der vorjährigen internationalen Kunstausstellung in München befand, hat seine Studien auf der Münchener Akademie begonnen und dieselben später auf der Düsseldorfer fortgesetzt. In Düsseldorf schloß er sich besonders an W. Sohn an, und unter der Leitung dieses ausgezeichneten Koloristen ist auch unser Bild entstanden. In der Darstellung alles Stofflichen hat der Künstler jene Virtuosität entfaltet, welche bisher zu den Vorzügen der französischen und spanischen Farbenkünstler gehörte, und auch in der Natürlichkeit der Stellungen und der geschmackvollen Komposition bleibt er hinter jenen nicht zurück. Schneider ist Ende vorigen Jahres wieder nach München übergesiedelt.

Ende des 19. Bandes.

Kunst-Chronik.

Beiblatt

zur

Zeitschrift für bildende Kunst.

Neunzehnter Jahrgang.

Leipzig,
Verlag von E. A. Seemann
1884.

Kunst-Chronik 1884.

XIX. Jahrgang.

Inhaltsverzeichnis.

Größere Aufsätze.

Korrespondenzen.

Kunstlitteratur und kunstlitterarische Notizen.

Kunsthandel.

Nekrologe und nekrologische Notizen.

Kunstunterricht und Kunstpflege.

Kunsthistorisches.

Konkurrenzen und Preisverteilungen.

Personalnachrichten.

Vereinswesen.

Sammlungen und Ausstellungen.

Vermischte Nachrichten.

Vom Kunstmarkt.

19. Jahrgang

Beiträge

sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

18. Oktober

Nr. 1.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1883.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von Oktober bis Ende Juni jede Woche am Donnerstag, von Juli bis Ende September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Die gereinigten Erzfiguren in Innsbruck.

Vor länger als Jahresfrist entbrannte eine Zeitungsfehde über die Behandlung, welcher die Bronzefiguren am Grabmal des Kaisers Maximilian I. in der Hofkirche zu Innsbruck unterzogen worden sind. An Ort und Stelle war man schon geteilter Ansicht: wo die einen ein „frevelhaft unmethodisches und leichtfertiges" Verfahren erkannten, sahen die anderen nur die harmlose Reinigung von dem „sich durch Menschenalter angesammelten (sic) Staube". Und je mehr auswärtige Organe in den Streit gezogen wurden, desto kräftigere Töne schlug die Polemik an, desto weiter entfernte sie sich von sachlicher Erörterung. Unter solchen Umständen mußten wir Bedenken tragen, die in mehr als einer Hinsicht bedeutungsvolle Frage zur Besprechung zu bringen, ohne uns selbst von dem Stande der Dinge überzeugt zu haben. Und da bald bekannt wurde, das k. k. Obersthofmeisteramt in Wien als zuständige Behörde habe eine Kommission, welcher die Herren Dr. Bauer, Professor der Chemie, Regierungsrat v. Falke, Kustos am Österreichischen Museum für Kunst und Industrie, Prof. Zumbusch, Bildhauer, und Erzgießer Turbain angehörten, beauftragt, den Zustand jener Bronzefiguren zu untersuchen und ein Votum abzugeben über das, was geschehen, und das, was weiter zu thun sei: glaubten wir (wie wohl alle, die sich für die Angelegenheit interessiren) auf eine Veröffentlichung der Ergebnisse jener Untersuchung in authentischer Form rechnen zu dürfen. Die Zusammensetzung der Kommission zeigte deutlich, daß es dem genannten Hofamte um eine unparteiische Prüfung zu thun war, indem es Personen abordnete, bei welchen gänzliche Unabhängigkeit von Parteirücksichten vorausgesetzt werden durfte, und um Erwägung aller ins Spiel kommenden Bedingungen, indem es dem Chemiker einen Ästhetiker, dem Künstler einen Techniker an die Seite stellte. Die Kommission ist auch in den ersten Tagen des März vergangenen Jahres in Innsbruck gewesen; über ihre Aussprüche haben Wiener Blätter sofort Mitteilungen gemacht, welche unverkennbar aus einem der feindlichen Lager stammten, und denen daher so wenig Wert beizumessen ist, wie den wieder nur auf das Hörensagen sich stützenden Entgegnungen und Berichtigungen in anderen Blättern; und mit um so größerer und gerechtfertigterer Spannung sah man einem zuverlässigen Bericht entgegen, als in dergleichen Zeitungsnotizen den Mitgliedern der Kommission ein Verhalten beigemessen wurde, an das zu glauben etwas schwer fällt.

Aber Monat auf Monat, ein volles Jahr und mehr ist verstrichen, ohne daß das geringste Sichere über das Votum der Kommission in die Öffentlichkeit gedrungen wäre. Wie ist das zu erkären? Das Obersthofmeisteramt mag seine Gründe haben, nicht den ganzen, ohne Zweifel längst erstatteten Bericht bekannt zu machen; doch kann die Absicht nicht sein, die ganze Angelegenheit totzuschweigen. Allerdings sind im Verlauf des Streites die überraschendsten Ansichten über das Recht der Öffentlichkeit an öffentlichen Denkmälern kundgegeben worden; man hat jedermann mit Ausnahme der k. k. Hofbeamten die Befugnis bestritten, sich in eine Sache „kaiserlichen Kunstbesitzes" zu mischen; man hat geglaubt, den Innsbruckern in Erinnerung bringen zu müssen, daß die Bronzefiguren weder Eigen-

tum des Landes Tirol noch auch sämtlich im Lande angefertigt worden seien, und daß die Tiroler daher gar keine Ursache hätten, sich um deren Schicksal anzunehmen. Allein nichts berechtigt uns, auch dem Obersthofmeisteramt eine solche — von W. Lübke gelegentlich mit einem sehr drastischen Ausdrucke charakterisirte — Auffassung zu imputiren. Hätte es die ganze Angelegenheit als büreaukratisches Geheimnis behandeln wollen, so wäre es ja ein Leichtes gewesen, auch die Entsendung der Kommission unter diesen Begriff zu bringen. Das ist ausdrücklich nicht geschehen, offiziöse Zeitungen meldeten zuerst die Namen der Delegirten und kündigten deren bevorstehende Abreise von Wien an. Es ist daher eben so unglaublich, daß die Behörde ihren Vertrauensmännern das Versprechen unverbrüchlichen Schweigens abgenommen, wie daß diese ein solches geleistet haben sollten.

Doch wie dem auch sei: wir haben unter allen Umständen die Verpflichtung, den Fall zu registriren. Und da das amtliche Material vorenthalten wird, sehen wir uns genötigt, als Quelle eine Schrift zu benützen, welche zwar eingestandenermaßen eine Parteischrift ist, aber, soweit wir es beurteilen können, unparteiisch alles wiedergiebt, was für oder wider in der periodischen Litteratur erschienen ist. Wir meinen die Schrift „Der Patinakrieg. Die Restaurirung des Maxdenkmals zu Innsbruck und der Streit für und wider dieselbe. Aktenmäßig dargestellt. Innsbruck, Verlag der Wagnerschen Universitätsbuchhandlung". Versuchen wir also aus dieser Aktensammlung eine objektive, historische Darstellung des Hergangs zu gewinnen.

Im Dezember 1881 brachte das „Innsbrucker Tagblatt" die Nachricht, daß die Reinigung der Erzstatuen „noch im Laufe dieses Monats durch berufene Hände" werde in Angriff genommen werden. Darauf folgt ein Satz, in welchem wir die nachher vielfältig variirte Melodie zum erstenmal zu hören bekommen: „Bekanntlich sind dieselben im Jahre 1838 vom allgemeinen Loyalitätsbrauche grün angelaufen (Anspielung auf die grünen Beamtenuniformen), d. h. provinzielle Staatsweisheit ließ sie, damit sie unter den übrigen „Angestellten" keine Ausnahme machen, — mit grüner Ölfarbe anstreichen." Es ist hier einerseits das „bekanntlich" und andererseits die eigentümliche Zeit von Wir zu beachten. Vierzehn Tage später wußte ein anderes Lokalblatt zu melden, daß „ein Unternehmer aus Wien" dabei sei, die Bronzefiguren „von dem Jahrhunderte alten Staube und dem einst im Unverstande angebrachten Anstriche von Ölfarbe" zu reinigen, und daß einige von ihnen schon in ihrer „schönen gelblichbräunlichen Naturfarbe" dastünden. Hierdurch aufmerksam gemacht, besichtigten verschiedene Künstler und Kunstfreunde die Standbilder und fanden sich zu Schritten bewogen, um einer Fortsetzung der Reinigungsarbeiten vorzubeugen, so lange nicht von fachmännischer Seite der Zustand der Kunstwerke und das bisher beobachtete Verfahren geprüft worden sei, das nach ihrer Ansicht durchaus nicht zu billigen war. Dieses Einschreiten hatte (Mitte Januar) die Entsendung des Kustos Dr. Ilg aus Wien behufs Berichterstattung an das k. k. Obersthofmeisteramt zur Folge. Über die Verhandlungen zwischen diesem Delegirten der Hofbehörde und einem Innsbrucker Komité giebt die gedachte Schrift ausführlichen, zum Teil protokollarischen Bericht, aus welchem man den Eindruck gewinnt, daß Dr. Ilg bemüht war, das Vorgehen des „Unternehmers", der von nun an als „Hoflackirer" bezeichnet wird, zu rechtfertigen, jedoch vorgekommene Mißgriffe zugab, und schließlich erklärte, die Fortsetzung dieser Art von Reinigung nicht befürworten zu können, da die Figuren stellenweise völlig blank geputzt worden waren. Ätznatron und Wasserglas angewandt zu haben, bestätigte der Hoflackirer selbst; dagegen konnte keine Klarheit darüber erlangt werden, ob das vorgefundene Glaspapier wirklich zur Anwendung gekommen, ebensowenig, ob die Patina durch die letzte oder irgend eine frühere Reinigung zerstört worden sei. Man kam endlich überein, durch Artikel in den Innsbrucker Blättern die Gemüter zu beruhigen und keine ausländischen (Münchener oder Stuttgarter) Autoritäten in die Angelegenheit hereinzuziehen.

So schien die Sache in eine gedeihliche Bahn geleitet zu sein, und es mußte um so mehr überraschen, daß sie unmittelbar darauf in verschiedenen Wiener Blättern in einem Tone besprochen wurde, welcher nichts weniger als geeignet war, die Gemüter zu beruhigen. Vor allem erschienen die verschiedenen zweifelhaften Punkte plötzlich als ganz unzweifelhaft. Es waren nur ganz unschädliche Mittel angewandt, um den „Anstrich von Graphit und Öl" und die „darüber gegebene Glättung mit Wachs" zu entfernen; dies war in befriedigendster Weise gelungen, zum Teil die Patina bloßgelegt worden, und wo eine solche fehlte, war dieselbe schon „verloren gegangen", als die Statuen im ersten Viertel des laufenden Jahrhunderts „auf eine offenbar barbarische Art nach den Begriffen des damaligen Schönheitsgefühles gescheuert worden waren." Beiläufig erfuhr man, daß einige Figuren damals einen bräunlichen Lackanstrich erhalten hätten, in den dreißiger Jahren „die schwarze Kruste mit einer neuen überzogen" worden sei (also bereits viererlei Anstriche: der grüne Loyalitätsbrauch, der graue Graphit, der bräunliche Lack, die schwarze Kruste!); ferner, daß die Gegenwart kein Recht habe, an dem Vorkommen verschiedener Metallkompositionen nebeneinander „herum zu mäkeln, wenn die alten Meister daran keinen Anstoß nahmen und

für denselben Zweck, an demselben Orte die gleichzeitige Wirkung von Kupfer-, Messing-, Bronzefarbe erfordern", daß der Kaiser sämtliche Statuen vergolden lassen wollte, was der großen Kosten halber unterblieb, daß daher die Wahl des Metalles gleichgültig war und daß „die Urheber der Figuren von Haus aus eine Patinabildung gar nicht verlangt haben konnten", und unter diesen Umständen „die Patina vom streng archäologischen Standpunkte in diesem Falle ein irrelevanter Gegenstand" sei. Allerdings habe die jetzige (durch das „Reinigen" bewirkte) Buntheit der Figuren etwas Störendes; aber dies auszugleichen, müsse man der Zeit überlassen, der „an diesem Orte sehr rasch zu gewärtigenden Neubildung der Patina". Eingestellt sei die Reinigungsarbeit, nicht etwa wegen fehlerhafter Methode, sondern um jene Neubildung abzuwarten, wozu ein halbes oder drei Vierteljahre hinreichen würden.

So merkwürdig diese Enthüllungen und Belehrungen auch waren, wurden sie doch in dieser Beziehung weit überboten von den Aufschlüssen, welche mehrere Wiener Zeitungen über die eigentlichen Motive der in Innsbruck zu Tage getretenen Verstimmung brachten: borniertes Tirolertum und Ultramontanismus nahmen ein Ärgernis daran, daß die Reinigung von Wiener, nicht von Innsbrucker Arbeitern besorgt worden war. In welchem suffisanten und höhnischen Tone diese Behauptung aufgestellt wurde, davon Proben zu geben, enthalten wir uns. Erwähnt werden mußte die Taktik aber, weil sie beweist, daß den Verteidigern des Hoflackirers bald die sachlichen Argumente ausgegangen waren, obgleich sie in solchen nicht wählerisch waren. Nahm doch der Hauptwortführer jener Partei keinen Anstand zu erklären, die bei der chemischen Untersuchung eines zum Putzen der Statuen gebrauchten Schwammes gefundenen scharfen Substanzen können nur von dem alten Anstrich herrühren!

Den immer hitziger gewordenen Kämpfen gebot die offiziöse Mitteilung Waffenstillstand, daß am 2. März 1882 die obenerwähnte Kommission im Auftrage des Obersthofmeisteramts nach Innsbruck abgereist sei.

Was die citirte Broschüre über die Verhandlungen dieser Kommission mitteilt, übergehen wir, weil es ebensowenig Anspruch auf Authentizität hat, wie die anonymen Notizen in Wiener Blättern: die Kommission habe sowohl „die Praxis des Herrn Kolb (des mehrgenannten Hoflackirers) als die sachliche Beurteilung der Sache durch Dr. Ilg" einfach bestätigt. Nicht widersprochen worden ist unseres Wissens zwei Angaben in öffentlichen Blättern, 1) daß vor dem Besuche der Kommission in der Innsbrucker Hofkirche das Standbild der Cimburgis von Masovien, an welcher Kupfer und Messing zum Vorschein gekommen waren, „einen gleichmäßig braunen Ton erhalten habe, der von einzelnen Kommissionsmitgliedern sogar als schöne Patina bezeichnet worden sein soll", und 2) daß mit den Reinigen nicht fortgefahren, vielmehr auch an den übrigen Statuen den blanken Stellen ein — Anstrich gegeben worden sei.

Noch sind aber die Fragen unbeantwortet, welche von Anfang an jeder Unbeteiligte aufwerfen mußte.

Haben die Figuren überhaupt einen Anstrich, eine Tünche, einen Lack oder sonst einen künstlichen Überzug gehabt oder nicht? Die ganze Reinigung ist doch wohl begonnen, ohne daß man wußte, was [illegible] entfernt werden sollte. Allerdings hat es wiederholt geheißen, die Statuen seien „bekanntlich" einmal angestrichen worden; wann und womit? darüber erfolgten sehr verschiedene Auskünfte, und der verheißene aktenmäßige Beweis ist nicht geführt worden. Prof. Busson erklärt sogar in der Innsbrucker Broschüre, daß die Akten der dortigen [illegible] vom Jahre 1851 auf welche deswegen verwiesen worden war, „absolut garnichts" enthalten, „was die Thatsache eines Anstriches erhärten könnte", wohl aber eine Erklärung der Landesbaudirektion, „worin diese entschieden und mit sehr überzeugenden Gründen sich gegen die Annahme verwahrt, als habe sie 1816 oder später die Statuen anstreichen lassen." Daß die amtliche Untersuchungskommission vor allem die Natur des [illegible] Überzuges der Statuen ermittelt haben wird, versteht sich wohl von selbst. Woraus besteht nun derselbe: aus Ölfarbe, Graphit, Staub oder woraus sonst?

Weiter. Hat die Kommission das Reinigungsverfahren gebilligt oder nicht?

Hat sie angeordnet, daß die geputzten Statuen im statu quo zu verbleiben haben, damit man erwarten könne, ob sich eine neue Patina bilde, was — angeblich — nach Ablauf eines [illegible] zu konstatiren sein werde?

Und wenn sie dies beschlossen haben sollte, wie kommt es dann, daß die geputzten Stellen [illegible] überstrichen worden sind?

Totgeschwiegen kann doch die Sache nicht werden, dazu hat sie eine zu große [illegible] in prinzipieller Hinsicht.

W. Lübke betonte in einem Aufsatze über die leidige Angelegenheit, daß der Kommission Männer [illegible] „welche einen Namen zu verlieren haben". Dieser Gefahr würden sie sich begreiflicherweise auch durch Schweigen aussetzen.

X. X.

Die Inschriften der Wandgemälde von Oberzell auf der Reichenau.

Die höchst interessanten Wandgemälde, welche 1880 und 1882 in der Kirche von Oberzell auf der Reichenau besonders durch die liebevolle Sorgfalt des dortigen Pfarrverwesers Herrn Feederle entdeckt worden sind, haben nicht verfehlt in weiteren Kreisen Aufmerksamkeit zu erregen; von den bis jetzt darüber erschienenen Besprechungen ist ohne Zweifel die von Prof. Kraus in Freiburg in dem Aprilheft der „Deutschen Rundschau“ S. 37 veröffentlichte, von der ein Auszug auch in Nr. 36 der Kunst-Chronik gebracht ist, die eingehendste und ausführlichste. Im Anschluß an diesen Artikel möge es mir gestattet sein, einige Bemerkungen hier vorzubringen, Bemerkungen die ich zum größten Teil schon gleich nach dem Erscheinen des Kraus'schen Aufsatzes gemacht hatte; daß ich so spät damit ans Licht trete, ist größtenteils durch verschiedene außer mir liegende, hier unwesentliche Umstände veranlaßt; hoffentlich kommen aber die paar Worte, die ich zu sagen habe, namentlich für die große von seiten der Regierung geplante Publikation, die noch im Laufe dieses Jahres erscheinen sollte, nicht ganz zu spät.

Wie große Aufmerksamkeit die neu entdeckten Gemälde unter den verschiedenartigsten Gesichtspunkten verdienen, ist von Herrn Prof. Kraus in der „Rundschau“ genügend hervorgehoben worden; auch wird jeder, der an der mittelalterlichen Kunst Anteil nimmt, ihm für die gelehrten Nachweise und Bemerkungen, durch welche er den Oberzeller Denkmälern ihre Stellung innerhalb der christlichen Kunst anweist, den gebührenden Dank wissen. Aber einer Seite, die für die vorliegenden Gemälde, ja für die ganze Art der Ausschmückung dieser und anderer Kirchen durchaus nicht unwichtig erscheint, ist der Herr Verfasser meines Erachtens nicht ganz gerecht geworden. Es sind dies die Inschriften, welche den Inhalt jeder einzelnen Darstellung näher bezeichnen. Er scheint mir nicht bloß an einzelnen Stellen nicht das Richtige gelesen und gefunden, sondern auch über ihren allgemeinen Charakter sich einigen Irrtümern hingegeben zu haben. Gestützt auf ein Facsimile, das Herr Pfarrverweser Feederle aus Oberzell die Freundlichkeit gehabt hat, mir zuzustellen, und gestützt auf die Billigung, welche ich bei Herrn G. B. de Rossi in Rom, der erst vor kurzem als „Vater der christlichen Archäologie“ mit vollstem Recht gefeiert worden ist, für meine Bedenken gegen die Kraus'schen Lesungen und meine Neuvorschläge gefunden habe, wage ich es, folgende Bemerkungen den geehrten Lesern zu unterbreiten.

Wollen wir den Charakter der Inschriften, die sprachlichen und metrischen Kenntnisse ihres Verfassers, oder zunächst des Malers, recht würdigen, dann müssen wir natürlich von denen ausgehen, die vollkommen erhalten oder wenigstens mit Sicherheit zu ergänzen oder zu ändern sind. Mit dem aus diesen Unterschriften gewonnenen Material ausgerüstet, kann man weiter versuchen, die weniger gut auf uns gekommenen einigermaßen zu heilen und zu vervollständigen. Ich beginne mit den Worten, durch welche die Heilung des Wassersüchtigen bezeichnet wird; die Inschrift heißt ohne Zweifel:

Obvius occurrens sanatur ydropicus unus
Huc oneratus adit, hinc sine fasce redit.

Die Lesung ist sicher, da Spuren des hinc nach dem Facsimile noch deutlich zu erkennen sind; nur das t von adit ist einigermaßen fraglich, doch dem ganzen Inhalt nach mit Sicherheit zu ergänzen. Wir lernen daraus, 1) daß die Sprache durchaus korrekt ist; 2) daß auch die Metrik genau beobachtet wird, denn daß adit mit langer Ultima gemessen wird, dürfte am Ende der ersten Hälfte des Pentameters kaum als Unregelmäßigkeit empfunden werden; 3) es ist klar, daß es sich nicht um zwei Hexameter handelt, wie Prof. Kraus meinte (er liest: huc oneratus adit dominum, sine fasce recedit), sondern um ein Distichon, und zwar zeigt sich 4), daß der Dichter die zwei Hälften des Pentameters unter einander reimen läßt (adit — redit). Letzterer Umstand tritt auch sofort bei den anderen Versen hervor; so reimt sich in der Inschrift, welche der Auferweckung von Jairus' Töchterlein beigeschrieben ist, volo mit modo, in der des Jünglings von Nain viduae mit abole. Wir können also festhalten, daß dem Dichter sprachliche und metrische Versehen nicht ohne weiteres zuzutrauen sind, und ferner, daß die Überschriften aus Distichen bestehen, in welchen die beiden Hälften des Pentameters sich untereinander reimen. Gegen die erstere Schlußfolgerung scheint allerdings der Hexameter der Inschrift, welche der Auferweckung des Jünglings von Nain beigesetzt ist, zu sprechen, denn dort heißt es:

Mortue, surge citus, obsidensque loquensque revive
Sic matris viduae tristia cuncta abole,

doch ist hier der Fehler leicht zu heben; es ist keine Frage, daß der Sinn sowohl als auch das Metrum residensque verlangen; nur so kann der Dichter geschrieben haben, und daß trotzdem obsidensque (also für) klar dasteht, läßt uns erkennen, daß die Inschriften nicht für die Kirche in Oberzell angefertigt sind, sondern daß der Maler schon vorher existirende metrische Formeln benutzt und teilweise ungenau kopirt hat. Eine gleiche Wahrnehmung läßt uns der Pentameter des „Sturmes“ machen; dort steht klar und deutlich geschrieben: majestate jubet, ventus et undae sinite, mit Aufhebung eines jeden Metrums. Offenbar hat hier den geistlichen Maler seine Bibelkenntnis

und sein grammatisches Wissen auf Abwege geführt: indem er sich erinnerte, daß bei Marc. 4, 38 geschrieben steht et exsurgens comminatus est vento et dixit mari: tace, faßte er die Worte auf, als ob Wind und Meer angeredet seien, und setzte deswegen den Imperativ sile, indem er sich noch dazu in seiner Vorlage verlas; auch hier ergiebt der Inhalt wie das obenerwähnte metrische Gesetz leicht die ursprüngliche Vorlage; ich bin überzeugt, daß zu lesen ist:

majestate jubet, ventus et unda silet.

Ich bemerke noch dazu, daß de Rossi allerdings silent vorzieht; so sehr auch mir wegen des doppelten Subjekts, das vorausgeht, der Plural erwünscht wäre, so glaube ich doch wegen des erforderlichen Reimes an dem Singular silet festhalten zu müssen. Schwieriger steht es mit dem Hexameter dieser Unterschrift: man liest deutlich am Anfang Carne d[illegible] — deus [illegible] dormit perimus, dann folgt zu beiden Seiten einer kleinen Lücke die vordere und hintere Hälfte eines O, darauf IHVSO RESVRCI: das letzte Wort ist entweder zu resurge oder zu resurgit zu ergänzen. Nur als vorläufige Vermutung, die für sich bloß den Wert eines Versuches in Anspruch nimmt, wage ich folgendes vorzuschlagen:

Carne Deus dormit. Perimus. Jesusque resurgit

Majestate jubet, ventus et unda silet.

Daß der Ausruf der Jünger perimus mitten in die Erzählung hineingesetzt wird, läßt sich durch die nötige Kürze, die alles Wesentliche im Raum eines Hexameters vereinigen mußte, allenfalls rechtfertigen. Bedenklicher freilich steht es mit der Quantität von perĭmus, dessen Penultima eigentlich lang ist; es muß dazu abgewartet werden, ob ähnliche Messungen sich aus der Zeit, um die es sich handelt, finden. Nicht ohne Bedenklichkeit ist auch die Ergänzung von IHVSO zu Jesusque: man müßte den Ausfall eines S und die Abkürzung von Que durch Q annehmen. Vielleicht hilft hier eine genaue Untersuchung der Inschrift an Ort und Stelle noch das Richtige finden.

(Schluß folgt.)

Kunstlitteratur.

Sn. **Annuaire illustré des Beaux-Arts.** Unter diesem Titel giebt der bekannte Pariser Kunstkenner F. G. Dumas ein Jahrbuch heraus, welches für jeden von Interesse ist, der der Bewegung auf dem Gebiete der Kunstproduktion mit aufmerksamem Auge folgt. Der neue Jahrgang 1883 ist besonders mannigfaltig, da der Ausstellungen heuer mehr als genug waren. Den Hauptanteil des hübsch ausgestatteten Oktavbandes (Leipzig, Brockhaus' Sortiment, 5 Mk.) bildet der Katalog der Exposition nationale in Paris, welche bekanntlich am 15. Sept. eröffnet wurde, mit zugehörigen Abbildungen (114 Seiten) in zinkotypischer Reproduktion. Sodann folgen Abbildungen von Gemälden und plastischen Kunstwerken, welche auf den übrigen Jahresausstellungen in London, Paris, Berlin, Amsterdam, New-York, München ꝛc. zu sehen waren, im ganzen 150 Seiten füllend. Ein Anhang liefert den Text zu den Bildern in Form von Berichten über die einzelnen Ausstellungen. Den Schluß macht ein Nekrolog, der freilich etwas dürftig ist, da er sich auf etliche im Laufe des Jahres verstorbene französische Künstler ([illegible], Doré ꝛc.) beschränkt und dabei nicht sehr in die Tiefe geht. Nationaler und dem Charakter eines Jahrbuchs besser entsprechend wäre es vielleicht gewesen, wenn der Verfasser eine möglichst vollständige internationale Totenliste mit wenigen, aber genauen Daten als Anhang gegeben hätte.

× **Königliche Museen in Berlin.** Von dem Führer durch die königlichen Museen ist soeben in der Weidmannschen Buchhandlung in Berlin die vierte Auflage erschienen. Auf 213 Seiten ist in diesem von der Generalverwaltung der Museen herausgegebenen Werkchen eine Anleitung zum verständnisvollen Genuß der aufgestellten Kunstwerke gegeben. Es bietet dem Besucher der Museen nicht bloß eine Übersicht über den Bestand der Sammlungen mit Hervorhebung des Wichtigsten und Beachtenswertesten, sondern enthält auch an technischen und kunsthistorischen Erläuterungen soviel wie nötig ist, um Laien einen Begriff von dem Wesen und der Bedeutung der Kunstwerke zu geben.

= **Internationale graphische Ausstellung in Wien.** Soeben ist die Prachtausgabe des Katalogs dieser Ausstellung erschienen. Derselbe umfaßt in dieser Auflage nicht nur das vollständige Verzeichnis der ausgestellten Werke nebst einem mit biographischen Daten versehenen Personalregister der Aussteller, sondern er ist außerdem mit einer Anzahl wertvoller kleiner Abhandlungen über die verschiedenen Zweige der graphischen Künste und mit nicht weniger als [illegible] künstlerischen Abbildungen (Stichen, Radierungen, Holzschnitten, Farbendrucken, Heliotypien u. s. w.) geziert. Die Abhandlungen rühren von hervorragenden Vertretern der graphischen Kunst her; die Abbildungen wurden von den betreffenden Verlegern, Instituten und Vereinen beigesteuert. Diese bereitwillige Unterstützung hat es dem Komité ermöglicht, die Prachtausgabe des Kataloges, welche ein würdiges litterarisches Denkmal der Ausstellung bildet, ungeachtet der glänzenden und reichhaltigen Ausstattung zu dem niedrigen Preis von 6 Fl. ö. W. auf den Markt zu bringen. Der Katalog empfiehlt sich für Sammlungen und Kunstfreunde als Nachschlagebuch von dauerndem Wert.

Sammlungen und Ausstellungen.

A. R. **Ein neuer Rembrandt in der Berliner Galerie.** Wiederum ist für die königl. Gemäldegalerie ein Rembrandt ersten Ranges, welcher bisher in englischem Privatbesitze verborgen war, angekauft worden. Das Bild ist 113 cm hoch und 88 cm breit und stellt in Figuren unter halber Lebensgröße die Scene dar, wie die Frau des Potiphar den Israeliten Joseph bei ihrem Gatten verklagt. Es befand sich im Besitze des Malers Sir Thomas Lawrence bis zu dessen Tode, und später bei Sir John Neeld in Grittleton House, wo es Bode sah und beschrieb (Studien, S. 483 ff.). Bode setzte die Entstehungszeit des Bildes um das Jahr 1654, und er hat sich darin nicht sehr geirrt. Denn es trägt, wie man jetzt unter besserer Beleuchtung sehen kann, die Jahreszahl 1655 unterhalb der Bezeichnung Rembrandt F. Es ist also in jenem verhängnisvollen Jahre vor dem vollständigen Zusammenbruche der Vermögenslage des Meisters entstanden, zeigt aber nicht die geringsten Spuren von einer Lähmung seiner Schaffenskraft oder einer Trübung seiner Stimmung. Wenn man auf die letztere aus dem Farbenreichtum des Gemäldes einen Schluß ziehen darf, muß er noch bis kurz vor der Krisis auf eine Besserung seiner Verhältnisse gehofft haben, und vielleicht hat er wirklich in den Schöpfungen dieser Zeit alle Kräfte daran gesetzt, um seine Gläubiger durch günstigen Verkauf von Bildern zu befriedigen. Solche Vermutungen wären an sich müßig, wenn sie nicht zufällig durch die Existenz eines ganz ähnlichen Bildes in der Eremitage in St. Petersburg einen Stützpunkt fänden. Das dortige, denselben Gegenstand behandelnde Bild zeigt nämlich die völlig gleichen Figuren bis auf einige unwesentliche Abweichungen in den Handbewegungen und in der Abstimmung der Tonwerte, welche auf dem Petersburger noch nicht zu vollkommener Harmonie gebracht worden ist. Dadurch schon charakterisirt sich das letztere als eine Vorarbeit des Berliner Bildes, und zum Überfluß sieht man noch deutlich, daß in der Jahres-

zahl 16[illegible]4 später aus der 4 eine 5 gemacht worden ist. Das [illegible] Bild ist nicht nur farbloser als das Berliner, sondern auch bei weitem oberflächlicher in der Charakteristik der Figuren und völlig schmucklos in Bezug auf die Ausstattung des Gemachs. Die rechte Seite des Berliner Bildes ist durch eine schwere goldbraune Portiere abgeschlossen, durch welche Potiphar eben eingetreten zu sein scheint. Er trägt einen Turban auf dem Kopfe und über der schmutziggelben [illegible] Kleidung einen Panzer und [illegible]. Sein von schwarzem Barte umrahmtes Antlitz ist lichtbraun, in matter Färbung. Teilnehmend legt er die Hand auf die Lehne des mit purpurrotem Samt überzogenen Sessels, auf welchem seine Frau sitzt, und hört aufmerksam der Anklage zu, welche die scheinbar Entrüstete gegen den Israeliten erhebt, der [illegible] des Bettes [illegible], welches die beiden von einander trennt. Zu den Füßen der Anklägerin liegt das Beweisstück, der Mantel. Sie selbst ist mit einem pfirsichfarbenen Kleide angethan, dessen unterer Saum breit gesteppt ist. Sie legt die Linke beteuernd auf den Busen, ist aber so klug, den [illegible] etwas zu enthüllen, um der [illegible] auf ihren Mann desto sicherer zu sein, und weist mit der Rechten in unbeschreiblich verächtlicher Geberde auf den Missethäter, welcher mit schlotternden Knieen dasteht und den Blick zum Himmel emporhebt, um seine Unschuld zu beteuern. Die Angst, welche sich in seinen Zügen spiegelt, ist mit nicht gemeiner Meisterschaft zum Ausdruck gebracht, [illegible] die raffinirte Koketterie und die mit schauspielerischer Gewandtheit dargestellte Scheinheiligkeit in dem Antlitze der Frau, welche in der Farbe, namentlich in dem goldigen Tone, mit dem das energisch geschnittene, schon eine angehende Vierzigerin verratende Gesicht übergossen ist, an Tizian erinnert und auch in der [illegible] hat. Die [illegible] ergießt [illegible] Domi[illegible] die Tonmassen allmählich in ein durchsichtiges Helldunkel übergehen, bis der Ton in den [illegible] erblickt, [illegible] von der [illegible] erhalte[illegible]. Das Spiel des Lichtes auf dem weißen Bettuche ist von wunderbarem [illegible]; das Licht schmiegt sich förmlich in die Falten und um die Aufbauschungen und [illegible] das kalte Weiß in einen völlig warmen Ton. Der Betthimmel ist von einem dunklen, blaugrünen Stoffe. Die [illegible] des Bettes ist von vergoldetem Holz. [illegible] alles [illegible] prima gemalt, und doch wird es, wie schon das Petersburger Bild [illegible] außerordentlichen Schöpfung nicht an Vorstudien gefehlt haben.

Rgt. **Die Gabriel Max-Ausstellung**, welche von der [illegible] königl. Hof-Buch- und Kunsthandlung in München im königl. Odeon veranstaltet wurde, enthält neben neun älteren und deshalb bekannteren Bildern auch des berühmten Künstlers neuestes Werk, das er selber auf der Leinwand als „Der Vivisektor" bezeichnet hat. Gabriel Max nimmt damit Stellung in einer der meistbesprochenen Fragen der modernen Wissenschaft und zwar gegen die Vivisektion. Es muß das als ein gewagtes Unternehmen betrachtet werden, denn der Kunst als solcher stehen keine zur Entscheidung wissenschaftlicher Fragen geeigneten Mittel zu Gebote. Beteiligt sie sich gleichwohl ausnahmsweise an Tagesfragen dieser oder ähnlicher Art, so leistet ihr dabei die Zeichnung für den Holzschnitt weit bessere Dienste als ein vollkommen ausgeführtes Kunstwerk. Gabriel Max hat gleichwohl diesen Weg einschlagen zu müssen geglaubt und hat es [illegible] gethan. Ein Kunstwerk wird zuvörderst durch die Sinne aufgenommen und durch sie dem Verstande und Gemüte übermittelt: es muß deshalb vor allem klar und verständlich sein. Das kann nun von dem „Vivisektor" des [illegible] Gabriel Max nicht gesagt werden; das Bild erscheint gewissermaßen als ein gemalter Rebus, dessen Lösung [illegible] nicht ganz leicht ist. Eine kurze Beschreibung des Bildes wird das darthun. Ein im Dienste der Wissenschaft ergrauter Physiolog unserer Tage sitzt, das Präparirmesser in der Hand, an seinem Präparirtische und wendet sich halb nach einer jugendlichen Frauengestalt in idealer Gewandung und mit einem Lichtschein um das Haupt um, die sich an seinen Stuhl lehnt und ihn vorwurfsvollen Blickes anschaut. Sie hält im rechten Arme ein in ein blutbeflecktes Leinen gehülltes geknebeltes Hündchen und in der linken Hand eine Wage. Die eine Wagschale ist tief herabgesunken und zeigt ein flammendes goldenes Herz, auf dem man drei konzentrische Ringe mit einem Mittelpunkte sieht, der wie ein Diamant leuchtet. In der anderen, hoch emporgeschnellten Wagschale liegt ein mit goldenem Lorbeer umwundenes, gleichfalls goldenes menschliches Gehirn. Man irrt nun wohl nicht, wenn man die Frauengestalt für das Mitleid oder die Humanität oder Barmherzigkeit hält und annimmt, sie habe dem Philosophen das Hündchen, das Objekt seiner neuesten Studien, vom Präparirtische weggeskamotirt und demonstrire ihm nun, ein in Mitleid flammendes Herz wäge allen ruhmgekrönten Verstand auf. Die Kreise auf dem goldenen Herzen zu enträtseln, ist bis heute noch niemandem gelungen. Abgesehen von dieser peinlichen Unklarheit der Konzeption kann man nicht umhin, das Bild der Wage und ihrer Einlagen banal und barock zugleich zu finden, wie man sich auch kaum mit der Zusammenstellung einer allegorischen Figur mit einem modernen Gelehrten wird einverstanden erklären mögen. Und für diese Widersprüche können auch die hohen Schönheiten der malerischen Behandlung nicht entschädigen.

A. R. **Eine Sammlung von Gemälden französischer Impressionisten** ist durch den Kunsthändler **Fritz Gurlitt** in seinem Salon in Berlin (Behrenstraße 29) zur Schau gestellt worden. Wir finden in derselben nicht nur das Haupt der Schule, den jüngst verstorbenen Manet mit einem Bilde vertreten, welches die lebensgroßen Figuren einer Dame und ihres Kindes auf dem Pont de l'Europe darstellt, sondern auch andere Figurenmaler, wie Renoir, Degas und Berthe Morisot, sowie die Landschaftsmaler Claude Monet, E. Boudin, Sisley und Pissarro. Die beiden letzteren scheinen uns die bedeutendsten zu sein, vielleicht weil sie unseren Empfindungen am nächsten stehen und bei aller Flüchtigkeit der Durchführung eine gewisse Kraft der Stimmung nicht verleugnen, freilich keine poetische, sondern die brutale Kraft der Wahrheit, welche den Impressionisten das letzte und einzige Ziel des Strebens ist. Sisley und Pissarro unterscheiden sich übrigens nicht viel von Daubigny, der doch von den Franzosen für einen ihrer stimmungsvollsten Landschaftsdichter gehalten wird. Claude Monet ist der roheste von allen, welcher seine Landschaften mit breiten groben Pinselstrichen ohne jeden Übergang ebenso empfindungslos aufmauert wie Eduard Manet seine Figuren, in deren Bekleidung ein schmutziges Blau stets eine Hauptrolle spielt. Im Gegensatz zu der grobkörnigen Technik des letzteren behandelt Berthe Morisot ihre Figuren wie farbige Visionen, die in unbestimmten Umrissen und Farbentönen an dem Beschauer im Fluge vorüberhuschen. Auch in dieser kleinen Schule giebt es also schon Antipoden, die sich schroff gegenüberstehen. Unter den übrigen Gemälden der Gurlittschen Ausstellung, auf welcher noch H. v. Angeli, G. Richter, F. Lenbach, Gabriel Max, Kröner, Josef Brandt, L. Gurlitt, H. Kauffmann, Scherres, Lutteroth, Douzette u. a. vertreten sind, ist das bedeutendste eine poetische Frühlingslandschaft im florentinischen Charakter von Arnold Böcklin, deren wunderbarer Farbenzauber in der Zusammenstimmung der saftig grünen, blumigen Wiese mit dem tiefblauen Himmel, dem Wasser und den Weißpappeln einen um so reineren Genuß gewährt, als sich die wenigen Figuren in den Grenzen einer bescheidenen Staffage halten.

Vermischte Nachrichten.

A. R. **Ein Glasfenster für den Halberstädter Dom.** Der dänische Kammerherr von Oppen Schilden hat zum Gedächtnis seines Vorfahren Matthias von Oppen, welcher im Anfange des 17. Jahrhunderts Dechant des Halberstädter Doms war, ein Glasfenster gestiftet, welches nach Zeichnungen des Baumeisters Karl Elis im königlichen Institut für Glasmalerei in Charlottenburg bei Berlin ausgeführt worden ist. Da dasselbe seinen Platz an der südlichen Seite der Apsis zwischen alten Glasfenstern des 15. Jahrhunderts erhalten soll, hat sich Baumeister Elis in seinen Entwürfen an den gotischen Stil jener Zeit, insbesondere an die Holzschnitte der ältesten Bibeln, gehalten. Er hat mit Glück den naiven Ton der Epoche getroffen. Auf sechzehn Feldern sind eben-

soviel Scenen aus dem Leben Luthers dargestellt und darunter sind in vier Feldern die Wappen des Stifters und des Ma-heirn, welchen die Stiftung ehrt, nebst den Widmungsin-schriften angebracht. Auch die Ausstattung, welche unter der Leitung des Malers Bernhard erfolgt ist, hat sich an die Technik des gotischen Mittelalters gebunden und auf alle modernen Erleichterungen und Raffinements verzichtet.

J. E. **Aus dem Vatikan.** Papst Leo XIII. läßt im Vatikan die sogenannte „Kandelabergalerie" gründlich restau-riren. Die bereits vorgeschrittenen Arbeiten werden jedoch kaum vor Januar nächsten Jahres beendet sein. Die Decken-gemälde der Wölbung werden von den römischen Malern Cunzio Vater und Sohn ausgeführt. Dieselben bilden zwei Sechsecke, von denen das eine die christliche, das zweite die heidnische Kunst darstellt. In dem ersten ist die Hauptfigur ein begeistertes Weib: Suavitas [illegible] sentitur, sed non cer-nitur. Dasselbe heftet den Blick auf das von Putten ge-tragene Kreuz mit der Inschrift: Credidi propter quod locu-tus sum. Die in einen gelben Mantel gehüllte Figur ist umgeben von anderen Puttinen und von drei der größten Schöpfungen der italienischen Kunst, nämlich dem Christus aus der „Transfiguration", dem „Moses" und der St. Peters-kuppel Michelangelo's. Dieses zweite Fresco veranschaulicht die heidnische Kunst, ebenfalls in einer materialistisch gehal-tenen weiblichen Kolossalfigur, auf einem architektonisch ge-gliederten Blocke sitzend, mit Rom im Hintergrunde. Ihre Umgebung besteht aus verschiedenen Putten, von denen einer das Motto: Ars Phidiae trägt. In den Winkeln des Sechs-ecks sind heidnische Götter in Büstenform dargestellt. Die acht Medaillons der Wölbung werden vom Maler Angelini ausgeführt. Ebenso die reichen Rahmendekorationen, mit den Putten, welche päpstliche Embleme und das Wappen Leo's XIII. tragen. Der Fußboden der Galerie der Kandelaber wird ganz in Marmor erneuert. Die gegenwärtigen Fenster werden durch bunte ersetzt.

J. E. **Fondaco de' Tedeschi.** Gelegentlich einer neuen Verputzung der Front des „Fondaco dei Tedeschi" am Canal grande in Venedig, hat die italienische Regierung eine Kommission, bestehend aus den Architekten Boito, Cadorin, Berchet und Spadon ernannt, um zu untersuchen, wie weit die Überreste der noch an der Fassade in der Calle del Tra-ghetto bemerklichen Fresken Tizians zu erhalten sind. Die-selbe hat sich nunmehr dahin ausgesprochen, daß nur die Spuren in der Mitte des mittleren Stockwerkes, wo einige Arabesken mit „Putti", große Figuren zwischen den Fenstern und ein Wappen der Adelsfamilie Loredan zu Tage treten, die Erhaltung verdienen. Bezüglich der Verputzung entschied sich die Kommission für einen ganz matten Ton.

W. Stuttgart. Der eben begangenen Lutherfeier ver-dankt Prof. Donndorf einen schönen Auftrag. Für Zols-dorf bei Leipzig, das eine zeitlang der Witwensitz der Frau Luthers gewesen, hat der genannte Bildhauer die überlebens-großen Büsten von Luther und seiner Frau gearbeitet. Er hat in dem dafür sich bietenden Materiale sich genau umgesehn und sich schließlich dafür entschieden, die Büsten beider in der Hauptsache nach den Holzschnitten von Lucas Cranach zu arbeiten. Dies ist bei Tracht und Lage der Haare ziemlich genau durchgeführt. Ganz selbständig ist der Künstler bei der Wiedergabe Luthers in Bezug auf den Ausdruck vorgegangen. Bei aller Porträt-ähnlichkeit hat er darauf gehalten, den Reformator als den Mann der Thatkraft, als den schlagfertigen Kämpfer erscheinen zu lassen. Dies ist ihm [illegible] Kraft um den geschlossenen Mund [illegible] das Gipsmodell der beiden Büsten [illegible] — so zahl-reich und warm die Lobsprüche sind, welche Donndorf für seine Bachstatue, die im Modell längst fertig in seinem Atelier steht, gezollt werden: der Künstler hat sich gleichwohl ent-schlossen, das Gipsmodell einer nochmaligen Umarbeitung zu unterziehen. [illegible] neue Direktor an [illegible] Ober-Schulrat [illegible], ist bereits von [illegible] und hat sich in Wohnung und Atelier häuslich eingerichtet. Seine amtliche Thätigkeit beginnt mit dem 1. Oktober.

X. Der Bildhauer Heinr. Hoffmeister in Berlin hat [illegible] bekannten Berliner [illegible], überlebensgroß in Marmor ausgeführt. Die Statue ist für das Grabmal bestimmt, welches dem Dargestellten in Berlin errichtet werden [illegible] tung [illegible] wie folgt. Was wir an [illegible] meisters Werk fast noch mehr schätzen, als die unzweifelhafte Wiedergabe der Persönlichkeit, ist die freie und natürliche Bewegung der Statue und die Behandlung des modernen [illegible], die Tracht unserer Zeit darzustellen, ohne einen Apparat von immer unwahrscheinlicher Manteldraperie zu Hilfe zu nehmen [illegible] aller Naturtreue die Linienführung in dem sehr wenigen Gefält eines modernen Beinkleides und Überrocks gelungen ist. Der Dargestellte sitzt in einem Lehnsessel, von dessen Sitz einige Falten eines darauf liegenden Mantels herab-hangen, welche den Beinen des Sitzenden einen [illegible] und durch einen einfachen Faltenwurf [illegible] Motiv hervorbringen. Der Oberkörper ist [illegible], aber frei bewegt, der Kopf lebhaft etwas zur Seite gewandt, so daß der Ausdruck „sprechend" auf die ganze Darstellung Anwendung findet, und doch entbehrt die Statue nicht der nötigen Ruhe, die ein plastisches Bildwerk erfordert. In der technischen Behandlung des Stofflichen hat der Künstler große Fortschritte gemacht.

J. E. Die Erzbruderschaft des **Spitals von Santa Maria Nuova in Florenz** läßt in den italienischen Blättern er-klären, daß sie sich wegen Erweiterung der Krankenhauses genötigt sieht, ihre äußerst wertvolle Galerie alter Bilder zu veräußern. Es scheint jedoch, als ob die Florentiner Be-hörden nicht geneigt seien, ihre Zustimmung dazu zu geben.

Vom Kunstmarkt.

Sn. **Leipziger Kunstauktion.** Am 29. d. M. wird in den Ausstellungsräumen des Herrn [illegible] in Leipzig eine Sammlung moderner Gemälde zur Versteigerung kom-men, welche teils aus dem Nachlasse des Düsseldorfer Kunst-händlers L. Conzen, teils aus der Liquidationsmasse einer dortigen Kunsthandlung stammen. Daß die Sammlung alle Aufmerksamkeit der Kunstliebhaber verdient, dafür bürgen Namen wie Oswald und Andreas Achenbach, A. Baur, [illegible] Camphausen, Bokelmann, Defregger, Gudner, Leistk, [illegible], Munthe, Vautier u. a. m. Das Nähere ist aus der Anzeige in dieser Nummer zu ersehen.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von August Pries in Leipzig

19. Jahrgang

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

25. Oktober

Nr. 2.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1883.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von Oktober bis Ende Juni jede Woche am Donnerstag, von Juli bis Ende September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 8 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Vom Kongreß deutscher Kunstgewerbevereine zu München.

F. Der zweite Kongreß deutscher Kunstgewerbevereine, welcher am 2.—6. September d. J. auf Einladung des bayerischen Kunstgewerbevereins in München tagte, war seitens 14 deutscher Vereine durch Delegirte beschickt. Außerdem hatten sich eine große Anzahl „Vertreter der Kunst, des Kunstgewerbes und Freunde desselben" eingefunden, welche nach dem Programme zur Teilnahme gleichfalls berechtigt waren. Die Beschlüsse des Kongresses sollten lediglich den Charakter von Resolutionen haben, somit „ohne bindende Eigenschaften, weder für die Gesamtheit noch für jeden einzelnen der beim Kongreß vertretenen Vereine" sein.

Seitens des bayerischen Kunstgewerbevereins waren zwölf Anträge gestellt, deren Mehrzahl allerdings eine mehr oder weniger akademische Behandlung gestattete: es handelte sich dabei meist nur darum, die Ansichten der verschiedenen Vereine über diese Punkte zu hören, resp. durch persönlichen Meinungsaustausch zu klären.

Von größerer Wichtigkeit war oder wurde vielmehr der Antrag Nr. 5:

Im Interesse möglichster Erstarkung und erhöhter Wirksamkeit der deutschen Kunstgewerbevereine spricht sich die Versammlung für einen gegenseitig regeren Verkehr der Vereine unter sich, sowie für Anbahnung eines regelmäßigen Austausches von Erfahrungen und Mitteilungen über Vereinsangelegenheiten aus, ohne daß jedoch die Selbständigkeit der einzelnen Vereine deshalb beeinträchtigt wird: —

von Wichtigkeit deshalb, weil von zwei Seiten, von Berlin und Altona, Erweiterungen dieser These beantragt waren, welche die Begründung einer deutschen kunstgewerblichen Genossenschaft bezweckten. Von beiden Vereinen waren gleichzeitig provisorische Statutenentwürfe für diese Genossenschaft eingegangen, denen dann der bayerische Verein auch seinerseits einen Entwurf beigefügt hatte.

Der Antrag des Münchener Vereins gab von vornherein zu, daß eine nähere Verbindung der deutschen Kunstgewerbevereine anzubahnen sei, die Anträge auf Gründung der Genossenschaft waren lediglich die präzisere Formulirung der Münchener These. Trotzdem verhielt sich der Münchener Verein den norddeutschen Anträgen gegenüber durchaus ablehnend; er wollte nichts von der sofortigen Gründung der Genossenschaft wissen und forderte eine Statutenberatung, auf Grund deren dann später ein Verband gegründet werden sollte. Die Kommission, an welche dieser Antrag verwiesen wurde, stellte zunächst unter Zugrundelegung der Berliner und Münchener Entwürfe das „Statut des Verbandes deutscher Kunstgewerbevereine" auf, welches im Folgenden mitgeteilt ist.

Statut des Verbandes deutscher Kunstgewerbevereine.

§. 1. Der Zweck des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine besteht darin, das Bewußtsein der Zusammengehörigkeit aller Angehörigen des Kunstgewerbes in Deutschland zu pflegen, einen möglichst lebhaften Austausch der Fortschritte, Ideen und Erfahrungen auf allen Gebieten des Kunstgewerbes zu vermitteln und die gemeinsamen Interessen [illegible] Mitglieder der Vereine zu wahren.

§. 2. Die Mittel zur Erreichung dieses Zweckes sind:

a) Bearbeitung und Beratung von Fragen, welche das Kunstgewerbe betreffen, insbesondere Vereinbarungen über gemeinsame Normen für die Behandlung von öffentlichen Konkurrenzen, für die Beschickung von Ausstellungen, Zusammensetzung der Preisgerichte, und Hebung des kunstgewerblichen Unterrichtes.

b) Periodische Wanderversammlungen, die der Reihe nach, womöglich im Anschluß an einschlägige Ausstellungen, an den Sitzen größerer Vereine abzuhalten sind,

c) Würdige und energische Vertretung des Kunstgewerbes gegenüber der Öffentlichkeit und dem Auslande.

§ 3. Die leitenden Organe des Verbandes sind:

a) Ein Einzelverein als Vorort,

b) ein aus mindestens 3 Mitgliedern des Vorortes bestehender Vorstand,

c) der Delegirtentag, welcher aus den Deputirten der einzelnen Vereine besteht und alle 2 Jahre, innerhalb dieses Zeitraumes aber nach Bedürfnis zusammentritt.

§. 4 Der Vorort wird von den Delegirten gewählt.

§. 5. Der Vorstand hat die Interessen des Verbandes zu wahren, die Beschlüsse des Delegirtentages in Vollzug zu bringen, die Vorberatung wichtiger Angelegenheiten bei den Einzelvereinen anzuregen und einzuleiten, ferner die Delegirtenversammlungen, sowie eventuelle allgemeine Versammlungen nach Maßgabe näherer Bestimmungen einzuberufen und vorzubereiten.

Der Vorstand hat nach Thunlichkeit innerhalb der Vereine zu wechseln. Die sofortige Wiederwahl des letzten Vorortes ist nur bei Stimmeneinheit der Delegirten aller übrigen Vereine zulässig.

§ 6. Der Delegirtentag bildet die unmittelbare Vertretung aller Einzelvereine und faßt als solche in den seiner Kompetenz unterstellten Angelegenheiten bindende Beschlüsse. Er prüft die Geschäftsführung des Vorstandes und entscheidet über die Aufnahme neuer Vereine. Das Stimmenverhältnis der Delegirten richtet sich hierbei nach der Mitgliederzahl der von ihnen vertretenen Einzelvereine.

§. 7. Mitglied des Verbandes kann jeder Verein deutscher Zunge werden, welcher statutengemäß die Förderung kunstgewerblicher Zwecke als Hauptaufgabe verfolgt.

§ 8. Allgemeine öffentliche Versammlungen oder Kunstgewerbetage werden bei besonderen Veranlassungen abgehalten. Für die auf denselben in der Bedeutung von Resolutionen gefaßten Beschlüsse ist das einfache Stimmenverhältnis der Anwesenden maßgebend.

Transitorische Bestimmungen. Die Wahl der Delegirten zum Abgeordnetentage, die Einberufung der Versammlungen, die Bestimmung über Anträge in den Einzelvereinen 2c. wird durch eine besondere Geschäftsordnung festgesetzt.

Als eine wichtige Bestimmung mag hier hervorgehoben werden, daß nach § 7 jeder Verein „deutscher Zunge" Mitglied des Verbandes werden kann, eine Bestimmung, die von Wien aus bereits mit Genugthuung anerkannt worden ist. Auf Grund des Statuts, welches einstimmig angenommen war, traten die Delegirten sämtlicher Vereine, auch derjenigen, welche sich ursprünglich ablehnend verhalten hatten, zur sofortigen Konstituirung des Verbandes zusammen. Man fand den allgemein acceptirten Ausweg, die Gründung des Verbandes als provisorisch anzusehen und den einzelnen Vereinen ihre nachträgliche Zustimmung — bis 1. März 1884 — vorzubehalten. Die Funktionen als Vorort wird München bis zu diesem Termin weiter führen.

Da die nachträgliche Genehmigung dieser Abmachungen seitens der Einzelvereine einem Zweifel kaum unterliegen dürfte, so hat der Kongreß die ihm gestellte Hauptaufgabe gelöst: der Verband ist gegründet und damit im kunstgewerblichen Vereinsleben ein guter Schritt vorwärts gethan. Ein Verband, dem bis jetzt 14, darunter weitaus die bedeutendsten Vereine Deutschlands mit ca. 8000 Mitgliedern angehören, darf immerhin darauf rechnen, daß seine Stimme etwas gilt und geeigneten Orts Beachtung findet.

Man hatte, wie gesagt, dieses Resultat des Kongresses wohl allgemein erwartet und den Kongreß selbst als eine Art „Vorparlament" des neu zu begründenden Verbandes angesehen. In diesem Sinne war demselben nachträglich ein Antrag zugegangen, welcher die Befürwortung der „für das Jahr 1885 in Berlin geplanten deutsch-österreichischen Ausstellung für Kunstgewerbe und dekorative Kunst" seitens der Versammlung erbat. Auch dieser Antrag rief lebhafte Debatten hervor: die einen wollten gar keine Ausstellung, andere eine solche in anderer Form, einigen mißfiel der Ausdruck „dekorative Kunst", anderen der Zeitpunkt, gewissen Teilnehmern war die Sache noch nicht klar genug, für manche war auch Berlin als Ausstellungsort anstößig, — so daß nach langen und lebhaften Debatten der nach der Geschäftsordnung zuläßige Antrag, „von der Beratung des Antrages abzusehen", Annahme fand. Dieser Beschluß war der verkehrteste, den der Kongreß fassen konnte: in dem Augenblicke, wo dem Verbande zum erstenmal Gelegenheit geboten war, ein Votum abzugeben, in einer allgemein wichtigen Angelegenheit mitzureden, beschließt er — nichts zu beschließen, sich die Hände zu binden! Daß die Ausstellung auch ohne die Zustimmung des Kongresses zu stande kommen dürfte, mußten sich alle Unbefangenen selbst sagen; daß man mit der Annahme des obenerwähnten Antrages nicht richtig gehandelt, wurde den meisten wenigstens bald klar. Infolgedessen wurde am nächsten Tage der Antrag wieder auf die Tagesordnung gesetzt und nach erneuten Debatten gelangte eine Resolution zur Annahme, die in ihrer allgemeinen Fassung dem Verbande wenigstens die Möglichkeit, in dieser Angelegenheit mit zu reden und zu handeln, wahrt. Die Resolution (die wir bereits früher gebracht haben) lautet:

„In Verfolg des gestrigen Beschlusses (nämlich die Beratung zu vertagen) beauftragt der Kongreß den Vorort München, sich alsbald mit den maßgebenden Faktoren Berlins ins Vernehmen zu setzen, um die Ab-

haltung einer deutsch-österreichischen Kunst- und Kunstgewerbeausstellung in der Reichshauptstadt innerhalb der nächsten fünf Jahre anzubahnen und insbesondere darauf hinzuwirken, daß bei dieser Ausstellung das Programm der Münchener Ausstellung von 1876 zu Grunde gelegt werde."

Gegenüber diesen beiden Punkten der Tagesordnung traten alle übrigen erheblich zurück. Von allgemeinerem Interesse waren nur die Auslassungen, welche von einigen Seiten zur Frage der Erhaltung öffentlicher Denkmäler, der Veräußerung von Kunstwerken und verfehlter Restaurationen gemacht wurden. Man war darin einig, daß selbst in den deutschen Staaten, die am meisten für die Erhaltung öffentlichen Kunstbesitzes thun, die einschlägigen Bestimmungen durchaus noch nicht zureichend sind, daß es vielmehr immer dringender notwendig wird, hier energisch Abhilfe zu schaffen. Gewiß lassen es die betreffenden Beamten nicht an Eifer und Sorgfalt in Ausübung ihres Amtes fehlen, aber selbst mit eingehender Kenntnis und gewissenhaftester Aufmerksamkeit und Thätigkeit ist hier allein nichts zu machen; so lange nicht die für solche Zwecke überall überaus kärglich bemessenen Mittel erhöht werden, wird diesen Übelständen nicht im nötigen Maße abgeholfen werden können. „Im nötigen Maße" — sagen wir, und das einmal zu betonen, ist notwendig: denn die Preise, welche heute von einer gewissen Gruppe von Sammlern für Kunstwerke bezahlt werden, kann eine öffentliche Sammlung niemals zahlen. Der Sammeleifer ist allmählich zur Narrheit ausgeartet, das Sammeln ist Mode geworden, zum Teil in Kreisen, die von den Sachen eigentlich gar nichts verstehen, aber in der glücklichen Lage sind, ungeheure Summen anlegen zu können. Eine Behörde dagegen wird stets darauf sehen müssen, daß sie mit öffentlichen Geldern Erwerbungen macht, welche von dauerndem künstlerischen Werte sind; sie wird stets im Auge behalten, daß öffentliche Sammlungen den Privatsammler und ganze Generationen überdauern, daß sie warten können; sie weiß auch, daß die Anschauungen über den Wert vieler Kunstwerke bedenklichen Schwankungen unterworfen sind, daß man vor einigen Jahren gewisse Gruppen von Erzeugnissen der Kleinkunst, z. B. Limousiner Emaillen oder chinesisches blaues Porzellan, mit Preisen bezahlte, über die ein Liebhaber, der zugleich vernünftiger Mensch geblieben war, die Achseln zuckte, und daß man diese Arbeiten heute schon für ganz erheblich geringere Preise erhält. Endlich: gegen das Veräußern von Kunstwerken seitens Privater werden auch Gesetze wenig fruchten, so lange nicht die Wertschätzung historischer Denkmäler und nationalen Besitzes in weiteren Kreisen Wurzel schlägt. Den Sinn dafür mit allen Mitteln zu wecken, hat der Kongreß mit Recht als dringende Forderung ausgesprochen, als eine Pflicht des Staates bezeichnet.

Jedenfalls dürfen sich die Mitglieder des Kongresses sagen, daß sie nicht umsonst gearbeitet haben; sie dürfen stolz sein, am zweiten Kongreß teilgenommen, den Verband, von dem wir viel erhoffen, mitgegründet zu haben. Sie werden aber auch dankbar des Vorstandes des bayerischen Kunstgewerbevereins gedenken, welcher bestrebt gewesen ist, ihnen die Tage ernster Arbeit in der gastlichen Stadt München durch mannigfache Genüsse angenehm zu machen.

Die Inschriften der Wandgemälde von Oberzell auf der Reichenau.

(Schluß.)

Gleichfalls schwierig ist die Ergänzung der Inschrift, welche zur Heilung des Besessenen gesetzt ist. Es heißt dort Daemon projicit . . . ., dann folgt ein O, ferner mehrere unklare Buchstabenreste, und zum Schluß MARISAL . APEIV. Eine genaue Erwägung der letzten Buchstaben hat mich darauf geführt, daß maris alta petunt zu lesen ist, und dann läßt sich das Distichon, mit Beziehung auf Luc. 7, 30 quid tibi nomen est? at ille dixit: legio, quia intraverant daemonia multa in eum, ungefähr folgendermaßen ergänzen (de Rossi schreibt: il supplemento proposto è assai verosimile):

Daemon projicitur, legio cui nomen inhaeret
Tum porcos subeunt, hi maris alta petunt.

Das inhaeret ist eine Vermutung de Rossi's; ich hatte ursprünglich habetur vorgeschlagen.

Eine kaum mehr zu überwindende Schwierigkeit bietet im Hexameter die Inschrift zu der Wiedererweckung der Tochter des Synagogenvorstehers, der Jairus genannt wird; die Buchstaben sind an sich klar, man liest: Principis ecce fides TE IVT FECIT VADE IN, darauf ein Kreuz in einem Kreis, was wohl richtig als pace gelesen wird; aber es ist unmöglich, daraus einen Vers oder einen einheitlichen Sinn zu gewinnen. Die Verderbung scheint mir dadurch veranlaßt zu sein, daß der Maler die Inschriften zweier verschiedener Scenen, die im Bilde nebeneinandergestellt sind, zusammengezogen hat, die Worte filia, fides tua te salvam fecit, et esto sana a plaga tua, vade in pace, welche von Christus der Blutflüssigen zugerufen werden, lassen sich in dem zweiten Teile der Inschrift nicht verkennen, während der Beginn Principis ecce fides wiederum bestimmt auf den Jairus hinweist. Es wird demnach wohl geraten sein, auf eine Heilung des Hexameters zu verzichten; dagegen freut es mich, eine Vermutung de Rossi's mitteilen zu können, welche die

Schäden des Pentameters hebt, und die ich für sehr wahrscheinlich halte; er schlägt vor:

tu jube mente: volo, surge, puella, modo.

An jube für jube braucht man kaum Anstoß zu nehmen, und der felsenfeste Glaube des Jairus scheint mir durch die Worte: jube mente, volo, gut und in der Art des Dichters ausgedrückt zu sein (vergl. Carne deus dormit, majestate jubet).

Fast unversehrt ist die Inschrift zu der Erweckung des Lazarus erhalten; es heißt dort:

Lazare, perge foras, quarto jam sole sepulte
rumpe moras mortis, hoc dat imago pat...

Daß die Ergänzung, welche Prof. Kraus vorschlägt, parietis nicht richtig sein kann, lehrt eine einfache Betrachtung des Metrums. De Rossi schlägt patenter, als ob auf das Bild hingewiesen würde „das läßt offen das Bild sehen“. Ich glaube nicht, daß das richtig ist; der Übergang von den Worten Christi an Lazarus (Lazare, perge foras, rumpe moras mortis) zu der Bemerkung des Malers („das läßt das Bild hier sehen“) scheint mir zu schroff und unvermittelt, dazu kommt, daß dies der einzige Vers wäre, wo die Pentameterhälften sich nicht reimten, ich kann deshalb nicht umhin, an meiner früheren Vermutung (die übrigens auch schon Herrn Feederle gekommen ist) festzuhalten und zu lesen: hoc dat imago patris, das verleiht dir, o Lazarus, das Abbild des Vaters, d. h. Christus. Daß der Sinn einigermaßen gezwungen und nicht leicht verständlich ist, gebe ich zu.

Es bleibt die Inschrift unter dem Bilde der Heilung des Blinden, leider sehr fragmentirt; die Ergänzung des Herrn Prof. Kraus: hic sine luce natus sputo lumen acquirit (also — — — — — — —) vermag weder der Metrik noch den Buchstaben gerecht zu werden; man sieht nämlich hinter dem sputo noch den rechten Bogen eines O mit einem Punkte dahinter. Eine einigermaßen wahrscheinliche Lösung zu finden, wo der ganze Pentameter und ein großer Teil des Hexameters fehlt, halte ich für unmöglich; nur als einen Einfall biete ich folgendes:

Hic sine luce ortus sputoque lutoque linitus
Ad Siloën properat, lumina clara lava.

wo das clara in prädikativen Sinne gebraucht sein würde. Das lutum scheint mir nach Joh. 9, 16 unentbehrlich, ebenso der Teich Siloë, das properat ist im Einklange mit dem Bilde, auf dem der Geheilte nach rechts forteilend dargestellt ist.

Leider ist es Herrn G. B. de Rossi nicht gelungen, unter den vielfachen metrischen Beischriften, die für Gemälde biblischen, besonders neutestamentlichen Inhalts im Mittelalter bestanden und deren viele bei christlichen Dichtern und sonst erhalten sind, Spuren von den in Oberzell auf der Reichenau angenommenen Versen zu finden; daß sie aber nicht an Ort und Stelle entstanden sind, und daß sie einer verhältnismäßig guten Zeit entstammen, wo lateinische Sprache und lateinische Metrik in sorgfältiger Weise verwendet wurden (also vielleicht noch der Karolingerzeit), das, denke ich, wird aus meinen Ausführungen klar geworden sein.

Berlin. Dr. R. Engelmann.

Nekrologe.

∴ **Der Rektor der kaiserl. Akademie der Künste, Kupferstecher F. J. Jordan,** ist in St. Petersburg Anfangs Oktober gestorben. Der Verstorbene wurde am 13. August 1800 in Pawlowsk geboren. Dank seiner Taufpatin, der Kaiserin Maria Feodorowna, wurde er in die Akademie der Künste aufgenommen, wo er 1818 in die Abteilung für Kupferstich eintrat. Sechs Jahre später war er bereits im Besitze der kleinen goldenen Medaille, die er für den Kupferstich „Merkur den Argus einschläfernd“ erhielt. Nachdem er 1829 für den „Sterbenden Abel“ die große goldene Medaille erhalten hatte, ging er behufs weiterer Ausbildung nach Paris. Nach der Julirevolution erhielt er die Ordre, nach London zu gehen, und arbeitete hier an der Ausführung eines bereits in Paris begonnenen Kupferstiches nach einer „Heiligen Familie“ von Raffael fort. Das letzte Jahr seiner ausländischen Studienzeit (1835) brachte er in Italien zu und traf hier mit Brülow zusammen. Seinem Einflusse ist es zu danken, daß sich der junge Künstler dazu entschloß, Raffaels „Verklärung Christi“ zu stechen. Die Zeichnung erforderte bei elfstündiger täglicher Arbeitszeit allein 18 Monate. Dann begann er sofort mit dem Stichel zu arbeiten und hatte den Triumph, daß der Kupferstich in Rom Sensation machte. Jordan blieb nun in Rom und wurde römischer Bürger. Erst 1850, nach zwanzigjährigem Aufenthalt im Auslande, kehrte er in die Heimat zurück, wo er zum Professor der Akademie ernannt wurde. Im Jahre 1853 ging Jordan zum zweitenmale nach Italien und siedelte sich in Florenz an, wo er bis 1855 blieb. Dann wurde er nach Rußland zurückberufen, erhielt die Stellung eines Professors der Kupferstecherkunst der Akademie und gleichzeitig den Posten eines Konservators der Kupferstichabteilung in der kaiserl. Eremitage. Im Jahre 1871 wurde er zum Rektor der Akademie erwählt.

∴ **Der Genremaler Professor August Siegert** ist am 13. Oktober zu Düsseldorf gestorben. Am 5. März 1820 zu Neuwied geboren, war er von 1835—1846 Schüler der Düsseldorfer Akademie unter Schadow und Hildebrandt, ging dann nach Antwerpen, Paris, Holland und München und nahm 1851 seinen Wohnsitz in Düsseldorf. Von der Historienmalerei ausgehend („Luther auf dem Reichstage in Worms“, „Kaiser Max“ und „Albrecht Dürer“) wandte er sich bald der Genremalerei zu, in welcher er durch eine gemütvolle Auffassung und durch eine Gabe liebenswürdiger Darstellung zahlreiche Erfolge hatte. Seine Hauptbilder sind: „Der Willkomm“ (1851), „Die Kinder des Trompeters“, „Der Feiertag“, (1852), „Die arme Familie in einem reichen Hause gespeist“, „Soldaten beim Würfelspiel“, „Kinder im Atelier“, „Die Klosterpforte“, „Essenszeit“, „Der Liebesdienst“ (1871, in der Kunsthalle zu Hamburg, radirt von W. Unger, Zeitschr. f. b. K., VII. Jahrg.), „Am Geburtstag“, „Im Forsthaus“.

Kunsthistorisches.

∴ **Ausgrabung einer Centralkirche auf dem Georgenberge bei Goslar.** Es steht urkundlich fest, daß auf dem sog. Georgenberge bei Goslar ein Kloster mit einer schönen Kirche gestanden hat. Einzelne Funde von Bauresten in den Feldern auf jenem Berge bestätigten die Urkunden, weshalb man sich vor mehreren Jahren entschloß, Nachgrabungen zu veranstalten. Dieselben haben die bemerkenswerte Thatsache ergeben, daß die zum Kloster gehörige Kirche einen Central-

bau darstellt, welcher viel Ähnlichkeit mit dem der Kapelle Karls des Großen in Aachen und dem der Kirche San Vitale in Ravenna aufweist. Ein Achteck mit mittlerer Pfeilerstellung zur Aufnahme eines höheren Mittelraumes bildet den Grundriß des Hauptbaues, an dessen Westseite sich zwei Türme anschließen. Die Chorbildung ist noch nicht vollständig bloßgelegt, dagegen sind an den dem Chor zunächst gelegenen Achtecksseiten zwei aus dem halben Achteck gebildete Conchen deutlich sichtbar geworden. Ebenso fand sich auch ein Narthex, ähnlich wie an der Kirche San Vitale in Ravenna. Im allgemeinen sind nicht viel Bausteine mit Architekturformen ausgegraben, aus denen sich die Zeit der Erbauung genau bestimmen ließe; die aufgefundenen Bruchstücke gehören der romanischen Bauperiode an. Aus der gotischen Periode fanden sich Kacheln aus der frühesten Zeit der Ofenfabrikation. Der Durchmesser des Hauptachtecks ist 26,6 m. Er steht so mit dem der Kirche San Vitale in Ravenna um 7 m und dem des Aachener Münsters um etwa 1,5 m nach. Nach geschichtlichen Urkunden soll Konrad II. (1024—1039) Gründer des Klosters gewesen sein. Bei einer Belagerung der Stadt Goslar 1527 wurde das Kloster auf Betreiben des Rates, damit der Feind, Herzog Heinrich von Braunschweig, sich nicht in demselben festsetze, abgetragen, weshalb hier eine so vollständige Zerstörung vorliegt. Die in früheren Jahren begonnene Ausgrabung wird, wie das „Centralblatt der Bauverwaltung“ mitteilt, jetzt seitens der preußischen Regierung wieder aufgenommen und nach Beendigung derselben soll die dem Staate gehörige Fläche, welche diese ehrwürdigen Baureste in sich birgt, in passender Weise abgegrenzt und dem Feldbau entzogen werden.

Konkurrenzen.

⁂ **Für die beste Illustration zur Weihnachtenummer des** in New-York erscheinenden Harpers Magazine haben die Verleger einen Preis von 12000 Mk. ausgeschrieben. Zur Bewerbung um diesen Preis werden nur amerikanische Künstler zugelassen, welche das 27. Lebensjahr noch nicht überschritten haben. Der Gewinner des Preises hat die Verpflichtung, wenigstens 6 Monate zum Studium der alten Meister in Europa zuzubringen.

Personalnachrichten.

— **J. Krauth**, Konservator der königl. Textil-Sammlung in Crefeld, ist am 1. Oktober von seiner Stelle zurückgetreten, wird aber von seinem künftigen Wohnorte Frankfurt a. M. für die Vervollständigung obiger Sammlung weiter wirken. An seiner Stelle wurde Paul Schultze, Zeichner aus Berlin, zum Konservator ernannt.

Vermischte Nachrichten.

x. **In Dresden** fand zu Ehren Johannes Schillings am 18. Oktober ein glänzender Fackelzug statt, an welchem sich außer Mitgliedern der Kunstgenossenschaft, der Kunstakademie und der Kunstgewerbeschule eine große Anzahl Verehrer des Meisters aus bürgerlichen Kreisen beteiligten. Auf dem Wege, den der Festzug nahm, waren viele Häuser festlich geschmückt und illuminirt. Auf dem Balkon seines, Ecke der Grunaer- und Blochmannstraße gelegenen Hauses hatte Bildhauer Flockemann eine großartige Dekoration angebracht, deren Mittelpunkt die von elektrischem Licht bestrahlte Kolossalbüste des gefeierten Meisters bildete. Auf der Eliasstraße prangte an der Front einer reich illuminirten Villa die getreu kopirte Figur des Niederwalddenkmals, darunter in einem Transparent die Worte standen: „Wer den Schilling nicht ehrt, ist des Denkmals nicht wert!“ — Vor Schillings Hause wurde nach Ankunft des Zuges Webers Jubelouvertüre von den vereinigten Musikkorps angestimmt und der Meister sodann von dem Vorstande der Dresdener Kunstgenossenschaft mit einer Ansprache begrüßt. Bei seinem Erscheinen auf dem Balkon seines Hauses empfing den Meister stürmischer Jubelruf von seiten der versammelten Menge, in welchen die Musik mit der „Wacht am Rhein“ einstimmte. Schilling dankte mit folgender Ansprache: „Meine Herren! [illegible] Sie mir aus tiefbewegtem Herzen mit wenigen Worten danken für die hohe Ehre, die Sie mir [illegible]. In einer großen Zeit, wie wir sie durchlebt haben, wo [illegible] Söhne freudig ihr Leben dem Vaterlande [illegible], [illegible] es den Künstler, seine Thätigkeit nicht minder dem Vaterlande zu weihen; denn die Kunst ist dazu berufen, der Nachwelt Zeugnis abzulegen von den hehren, edlen Empfindungen, welche die Zeiten bewegen, von den [illegible] Thaten, welche sie vollbringt. Mir wurde das Glück beschieden, meine Kräfte dem nationalen Denkmal der deutschen Einigung und Siegesfreude widmen zu dürfen. Was einst in stiller Stunde als geistiges Bild vor meiner Seele stand, ist jetzt verwirklicht, steht fest gegründet auf Bergeshöhe am deutschen Rhein, unter dem Donner der Geschütze feierlich geweiht durch kaiserliches Wort. Das ist beglückend! Beglückend ist aber auch der freudige Gruß, den mir die liebe Heimat bringt. Ich danke Ihnen allen, allen aus vollem Herzen! Die Anerkennung, die Sie mir entgegenbringen, lassen Sie mich teilen mit denen, welche die Arbeit mit mir geteilt haben. Es sind viele, nah und fern. Nicht alle von ihnen weilen noch unter den Lebenden. Aber ein Gefühl hat uns alle beseelt bei unserer Arbeit, die Liebe zum großen geeinigten deutschen Vaterlande! Und so rufe ich, zugleich im Namen aller, welche mitgewirkt haben an dem erhebenden Markstein deutscher Geschichte, dem Nationaldenkmal auf dem Niederwalde, Ihnen [illegible] Worte zu, die [illegible] Jahren [illegible] Lippen erklangen, die bei erneuter Gefahr die deutschen Stämme eng verbanden, die deutschen Heere von Sieg zu Siege führten und in die Sie alle freudig einstimmen werden:

Hoch lebe,
Im Frieden blühe
Das deutsche Vaterland!“

Lauter Beifall lohnte den Redner. Unter den Klängen der „Wacht am Rhein“ trat der Zug seinen Rückweg an. — Die Stadt Dresden hat die Veranlassung, welche die Niederwaldfeier bot, benützt, um Schilling das Ehrenbürgerrecht zu verleihen. Dieselbe Ehrenbezeugung wurde gleichzeitig Professor Hähnel erwiesen.

Rct. München. Mit dem stattlichen [illegible] an der [illegible] und Schäfflerstraße [illegible] der Bau des [illegible] vollendet, der [illegible] entlang bis zur [illegible] reicht und dem [illegible] Albert Schmidt [illegible] wurde, dem München auch den mächtigen Löwenbräukeller, ein wahrhaftiges Unicum in seiner Art, verdankt. Im ersten Stockwerke des neuen Traktes gegen die Schäfflerstraße, dessen in großen Formen gehaltene Fronte an bedeutende Bauten der italienischen Hochrenaissance erinnert, befindet sich auch der neue Börsensaal, der in denselben Stilformen gehalten ist und mit seiner Tünche von gedämpftem Weiß, der zierlichen Bogenstellung und dem blaugrünen Anstriche der Holzteile an Thüren, Fenstern etc. einen ebenso heiteren wie stattlichen Eindruck macht. Den Hauptschmuck des Saales bilden zwei 3 m breite und $2\frac{1}{2}$ m hohe Gemälde nach Kompositionen von Paul Wagner, von ihm und seinem Freunde Wilhelm Hasselbach unter Anwendung der Keimschen Technik ausgeführt. Anknüpfend an die in früheren Jahrhunderten bestandenen Handelsverbindungen zwischen München und Venedig, entnahm Paul Wagner den Stoff zu seinen Bildern dem Straßenleben des alten Venedig. Das erste Bild zeigt einen venezianischen Nobile in rotem Festgewande, der sein junges schönes Töchterchen, dem ein Negerknabe die Schleppe trägt, am Arm aus dem Dogenpalaste kommend, über die Piazzetta schreitet und von einem greisen Bettler um Almosen angesprochen wird. Auf dem zweiten Bilde sehen wir eine vornehme Dame in der Hörnerhaube mit einem Kinde den Strand entlang wandeln und dem Mandolinespiel eines jungen Mannes lauschen, der sich auf einer Balustrade niedergelassen hat. Ihr kommt eine jugendliche Orangenverkäuferin entgegen, ihr ihre goldfarbene Ware anbietend. Hinter dem Mandolinespieler erscheint eine der für die Lagunenstadt typischen Wasserträgerinnen, und weiterhin gehen ein paar Handelsleute in eifrigem Gespräche ihren Geschäften nach. Den Horizont aber schließen die bunten Segel venezianischer Küstenfahrer ab. Die Keimsche Mineralmalerei hat sich auch hier durch die außerordentliche Leuchtkraft und Tiefe der Farben bewährt.

Da die Farben keinerlei Glanz zeigen und die Bilder in die Wand eingelassen sind, so machen diese, obschon sie auf Leinwand gemalt sind, doch vollkommen den Eindruck von Wandgemälden. Die idealistische Kunstrichtung kann der poetischen Sprache der Allegorie nicht entraten, die größten Künstler aller Zeiten haben sie mit Erfolg gepflegt, selbst ihre Gegner werden kaum widerlegen können, daß der sie pflegende Spiritualismus, obschon er eine gewisse Abstraktion zur Bedingung enthält, dem der wahren und höheren Bestimmung des Kunstschaffens sich weit mehr nähert als der Materialismus. Nun hat ein junger Münchener Künstler, Ludwig Kandler, das elektrische Licht zum Gegenstande eines größeren Bildes gemacht. Er zeigt uns ein junges Weib mit schönen, modern ansprechenden Zügen, von unsichtbarer Kraft getragen mit leicht gekräuseltem Haar und flatterndem Gewande über Wolken schwebend. Ihr Haupt umgiebt ein Diadem von Glühlichtlämpchen und ihre Rechte hält hoch darüber eine Bogenlichtlampe, während die Linke eine elektro-magnetische Batterie trägt. Zu ihren Füßen sitzen Kindergenien und plaudern durchs Telephon miteinander. Aus den schwarzen Wolken unter der Gruppe zucken flammende Blitze über das vom Sturm aufgewühlte Meer, das ihr Licht grell zurückwirft, und aus einem Tunnel dicht am Meeresstrande schießt, an den glühenden Augen der Lokomotive erkennbar, jäh ein Eisenbahnzug in die Nacht hinein.

— **Der Bildhauer Alois Löher**, ein Schüler von Zumbusch in Wien, hat seit dem Frühjahre seinen Wohnsitz nach New York verlegt und scheint in der neuen Welt ein ergiebiges Feld für sein Talent gefunden zu haben. Seine erste Arbeit daselbst war die Büste des berühmten Ingenieurs und Erbauers der großen Brooklyn Brücke in Washington A. Robling, die von den leitenden New Yorker Blättern außerordentlich anerkannt wurde. Gegenwärtig arbeitet Löher an fünf überlebensgroßen Büsten in Terrakotta für eine Poliklinik, welche Mrs. Ottendorfer baut, um sie der Stadt New-York zu schenken. Es sind dies die Büsten von Humboldt, Harvey, Linné, Lavoisier und Hufeland.

Sgt. **An Professor Louis Braun**, den Schöpfer der Schlachtenpanoramen in Frankfurt, München und Dresden, ist kürzlich der Auftrag ergangen, auch für Rio Janeiro ein solches auszuführen. Gleichzeitig ist die Herstellung eines weiteren für Leipzig in Aussicht genommen und die Angelegenheit bereits zum festen Abschluß gebracht: es handelt sich um den hitzigen Reiterkampf bei Grunère Ferme, eine Episode des Gefechtes von Mars la Tour. Gegenwärtig ist der Künstler mit Vorstudien zu einem Kolossalbilde für den Herzog von Koburg beschäftigt, das den sogenannten Bredowschen Ritt der Halberstädter Kürassiere in dem ebengenannten Gefechte zum Gegenstande hat.

Mit der Bauausführung des Kaiserpalastes in Straßburg soll nunmehr kräftig vorangegangen werden. Der vom Bauinspektor Eggert ausgearbeitete Entwurf hat die Genehmigung des Kaisers gefunden und die Bauarbeiten für die Herstellung der Fundamente und des Kellergeschosses haben bereits begonnen. Herr Eggert ist am 1. Oktober von Berlin zum bleibenden Aufenthalt nach Straßburg übergesiedelt.

Zum Bau des Künstlerhauses in München. Der Münchener Magistrat hat beschlossen, zum Bau des Künstlerhauses den noch erforderlichen Platz an der alten Herzog-Marburg unentgeltlich abzulassen und zum Baue einen Zuschuß von 100000 Mark mit dem Vorbehalt zu leisten, daß der Bau innerhalb fünf Jahren begonnen werden müsse. Das Kollegium der Gemeindebevollmächtigten ist diesem Beschlusse einstimmig beigetreten.

.*. **Der Bildhauer Monteverde** in Rom hat den Auftrag erhalten, einen Entwurf für das in der Mitte der Rotunde des Pantheon für König Viktor Emanuel zu errichtende Denkmal anzufertigen.

.*. **Für die Ausmalung der Decke des Festsaales im Berliner Architektenhause** durch den Maler Hermann Prell sind [illegible] Mark aus dem preußischen Kunstfonds zur Verfügung gestellt worden.

Vom Kunstmarkt.

x.— **Kölner Kunstauktion.** Am 29. Oktober und an den darauf folgenden Tagen versteigert die Firma J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne) die gesamte Zimmereinrichtung des verstorbenen Fabrikbesitzers Jacob Ruhr in Euskirchen. Das reich geschnitzte oder in anderer Weise kunstvoll verzierte Mobiliar umfaßt 89 Nummern. Dazu kommt noch eine Anzahl Schnitzarbeiten mittelalterlichen Ursprungs, einige darunter polychromirt, ferner einzelne Möbelteile, Füllungen und Thüren, aus der Zeit der Gotik und der Renaissance, endlich eine kostbare Sammlung von Thonkrügen, Ofenkacheln, Terrakotten, Fayencen, Porzellangegenständen, Glassachen, Elfenbein- und Metallarbeiten, im ganzen 439 Nummern. Unmittelbar daran schließt sich die Versteigerung der Kunstsammlung des Herrn Heinr. Terstappen in Deutz, welche ebenfalls eine große Anzahl der verschiedenartigsten Erzeugnisse der Kleinkunst in Thon, Metall, Elfenbein, Einbände, Miniaturen, Stickereien und Webereien ꝛc. umfaßt; im ganzen 824 Nummern.

.*. **Die Versteigerung der Buxheimer Karthäuser- und gräflich Bassenheimschen Bibliothek** in München gestaltete sich durch die Beteiligung der bedeutendsten Händler Deutschlands, sowie durch die gezahlten hohen Preise, zu einer der interessantesten Bücherauktionen in Deutschland in den letzten vier Jahrzehnten. Insbesondere war es die allseitig anerkannte Erhaltung der Exemplare, welche die Anlegung höchster Preise veranlaßte. So kam die bei Günther Zainer in Augsburg etwa 1473 gedruckte fünfte deutsche Bibel zu dem Preise von 730 Mk. in eine Dresdener Privatsammlung; für dieselbe Sammlung wurde ein fast unbeschnittenes Exemplar der frühesten Baseler lateinischen Bibel zu 350 Mk. erworben. Dürers säugende Madonna in einem Exemplar von erster Schönheit kam für 1250 Mk., der im Katalog als Niello bezeichnete Metallschnitt aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts um 800 Mk. an einen englischen Sammler. Ein interessanter Reigentanz von acht Schalkskarren (etwa 1490) gelangte um 340 Mk. in den Besitz eines Münchener Sammlers. Die schönste der vier Psalterienhandschriften mit Miniaturen (aus dem 13. Jahrhundert) erhielt der Berliner Antiquar Albert Cohn für 1301 Mk.; das über 10000 Wappen enthaltende Turnier- und Wappenbuch aus dem 16. Jahrhundert wurde von dem Münchener Antiquitätenhändler Thierer für 1400 Mk. erworben. Das Gesamtresultat der Auktion beziffert sich nach der Allg. Ztg. auf ca. 65000 Mk.

x.— **Kölner Kunstauktion.** Bei der Versteigerung der Gemäldesammlung des Herrn Hermann Sthamer in Hamburg, welche bei einer lebhaften Beteiligung in- und ausländischer Liebhaber den 8. und 9. Oktober unter der Leitung von J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne) stattfand, wurden durchweg sehr hohe Preise erzielt. Das Gesamtresultat war 94942 Mark, und wurden u. a. zugeschlagen:

Nr.		Mark
6.	Bol, Frau mit Amor	1050
12.	A. Brouwer, Dorfwundarzt	1000
19.	A. Cuyp, kleine Landschaft	5000
22.	B. Denner, Gelehrter	1050
25.	C. Dusart, Interieur	2600
36.	Claude Lorrain, Landschaft	1500
37.	J. van Goyen, Strandansicht	1350
38.	—— —— Flußlandschaft	1000
42.	Fr. Hals (Manier), Porträt	1800
44.	W. K. Heda, Stillleben	2600
52.	J. van Huysum, myth. Landschaft	1460
58.	Nic. Maas, Porträt	900
67.	Murillo (Schule), Himmelfahrt Mariä	1800
68.	P. Neefs d. ä., Kirchen-Interieur	2450
72.	J. van Os, Blumenstück	1850
75.	Poelemburg, Badende Nymphe	1000
79.	Rembrandt (?), Landschaft	4450
82.	Guido Reni, Heil. Familie	1250
88.	P. P. Rubens, Skizze	710
90.	J. Ruysdael (Manier), Waldlandschaft	1050
113.	Snyders, Jagdstück	2700
120 1.	Terburg, 2 Porträts	2900
139.	J. Wynants, Landschaft mit Staffage von Lingelbach	6500

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Neue Bücher und Kupferwerke.

Laspée, Aug. de, Grundregeln der malerischen Perspektive und die Anwendungen derselben mit besonderer Berücksichtigung der perspektivisch gesehenen Bildfläche. Mit 80 Figuren auf 15 Tafeln. 43 S. gr. 8. Wiesbaden, Bischkopff. 3 Mk. —.

Altteutsch Calender zur gedächtnuss unsers lieben D. Martini Luther auff das kummend jar auffgericht etc 15 Bogen. 4. Mit Abbildungen. Dresden, Streit. 3 Mk. —.

Kunst und Künstler des 19. Jahrh., unter Mitwirkung von Fachgenossen herausgegeben von Dr. R. Dohme. 11. u. 12. Lieferung: Cornelius, Overbeck, Schnorr v. Carolsfeld, Veit, Führich. II. Abteilung: Blütezeit in Deutschland, von Veit Valentin. S. 89—152. 4. Mit Illustrationen. Leipzig, Seemann. 3 Mk. —.

Zeitschriften.

Der Formenschatz. Heft X.
Burgkmair, Wappen. — H. S. Beham, vier Wappen, Kupferstiche. — P. Flötner, vier Zierleisten. — A. du Cerceau, Entwurf einer Bettstelle. — E. de Laune, Handspiegel (Kupferstich). — Entwurf zu einem Glasgemälde, (16. Jahrh.) Silbernes Prunkgefäss (Entwurf). — W. Dietterlin, Rahmen. — Vier Medaillons, Kupferstiche, angeblich von Hirtz (?). — D. Mignot, Juwelengehänge (Entwurf). — B. Picart, zwei Schlussvignetten (Kupferstiche). — H. Bérain, zwei Entwürfe zu Prunktischen.

The Academy. No. 592—594.
The organ cases and organs of the middle ages and the Renaissance. By A. G. Hill. Von J. T. Micklethwaite. — The Hamilton-Dante. — St. Helens Church, Norwich. Von W. Vincent. — Notes on art. — The „Apollo and Marsyas“ at the Louvre attributed to Raphael. Von W. M. Conway. — St. John the Baptist at Timberhill, Norwich. Von Wm. Vincent.

Christliches Kunstblatt. No. 10.
Das evangelische Gotteshaus. — Die Kirche in Wimsheim. (Mit Abbild.) — Peter Cornelius. Von F. Andreae (Schluss.) — Lutherbilder.

Kunst und Gewerbe. Heft IX.
Zur Geschichte des Porzellans in Europa. Von F. Jaennicke. — Das italienische Kunstgewerbe auf der internationalen Kunstausstellung in Rom. Von H. Billung. — Die Entwickelung des gewerblichen Unterrichtswesens in Österreich.

L'Art. No. 454—457.
Giuseppe Filiberti et ses fils, von A. P. Zorzi. (Mit Abbild.) — Les della Robbia. Von J. Cavallucci u. E. Molinier. (Mit Abbild.) — Matteo Civitali von Ch. Yriarte. (Mit Abbild.) — Lettres d'artistes et d'amateurs. — Antrieu graveur en médailles von F. Jeohanes. (Mit Abbild.) — Le musée de la Société Royale archéologique à Amsterdam. Von P. Leroi. — Les médailleurs de la Renaissance von Ch. Ephrussi. (Mit Abbild.) — Les dessins de Claude Lorrain. Von E. S. Pattison. (Mit Abbild.)

Anzeiger für schweizerische Altertumskunde. No. 4.
Die Glasgemälde Christoph Murers im germanischen Museum zu Nürnberg. Von J. R. Rahn. — Zur Statistik schweizerischer Kunstdenkmäler.

The Art-Journal. Oktober.
Sculptures from the altar-base at Pergamos. Von G. Baldwin Brown. (Mit Abbild.) — The art sales of 1883. Von A. Beaver. — English stall work, canopies and rood screens of the fifteenth century. Von Harry Sirr. (Mit Abbild.) — Movement in the plastic arts. Von W. Armstrong. — The youth of Raphael. Von Vernon Lee. (Mit Abbild.) — The Lancashire exhibitions.

The Magazine of Art. Oktober.
The lower Thames. (Mit Abbild.) — American pictures at the salon. Von W. C. Brownell. (Mit Abbild.) — Pictures of the Ring. Von David Hannay. — Fashions for the feet. Von R. Heath. (Mit Abbild.) — Calais gate. Von Austin Dobson. (Mit Abbild.) — A sculptors home. Von Helen Zimmern. (Mit Abbild.) — The story of a Phenician bow. Von Jane E. Harrison. (Mit Abbild.) — Comedy at court. (Mit Abbild.).

The Portfolio. Oktober.
Paris, parcs and gardens. Von P. G. Hamerton. (Mit Abbild.) — The Clyde. Von W. Chambers Lefroy. (Mit Abbild.) — San Gimignano of the many towers. Von Vernon Lee. (Mit Abbild.)

Mittheilungen des k. k. Österreich. Museums. No. 216.
Die kulturhistorische Ausstellung in Graz. — Frédéric Spitzers Bronzen. — Die Jubelfeier für 1683 und die Kunstgewerbeschule. — Die Schlusssteinlegung im neuen Rathause zu Wien. Von R. v. Eitelberger. — Die oberösterreichische Landesausstellung und das Volksfest in Linz. — Kronbergs Grün. — Th. Grafs Entdeckung antiker Gewandstoffe. Von G. Ebers.

Inserate.

Decorative und allegorische Entwürfe
aller Epochen.

Nach Originalstichen mit Text

H. Hymans.

[illegible]

Erste Serie, 48 Tafeln Photolithographie in Folio.

Preis Mark 24.

[illegible] Beispiele der [illegible] die vollendet- [illegible] unter dem Pinsel der [illegible] Billigkeit obiger [illegible] Wunsch franco [illegible]

Ch. Claesen & Cie.
Berlin S., Alexandrinenstr. 92.

ZEICHNUNGEN
von
ALBRECHT DÜRER
IN NACHBILDUNGEN.
HERAUSGEGEBEN VON
Dr. FRIEDRICH LIPPMANN.

[illegible] Zeichnungen in einem Bande. [illegible] Preis 250 Mark.

Von diesem Werke sind nur dreihundert in der Presse nummerirte Exemplare hergestellt, auch wird eine zweite Auflage **nicht** veranstaltet. Die Verlagsbuchhandlung behält sich vor, den Preis von 250 Mark nach Verlauf von sechs Wochen, von heute ab gerechnet, auf 300 Mark zu erhöhen.

Berlin, den 1. October 1883.

G. GROTE'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG.

Anfang Oktober c. erscheint:

Gonse,
L'Art Japonais.

2 vol. gr. in-4.
Avec plus de 700 illustrations dans [illegible] texte.

Fr. 200.—. = Mk. 160.—.

Eine Probe-Lieferg. dieses Prachtwerkes steht auf Verlangen gratis [illegible] Verfügung. (4)

R. Schultz & Co., [illegible]
Strassburg i./E.

GLASPHOTOGRAMME
für den kunstwissenschaftlichen Unterricht.
[illegible] Projectionsapparat [illegible]

Selbstverlag des Herausgebers Prof. Dr. **Bruno Meyer** in Karlsruhe.

[illegible]

Hugo Grosser. Kunsthandlung.
Leipzig, Querstr. 2, I,
Specialität: Photographien.

Vertretung und Musterlager der ersten photogr. Anstalten des In- und Auslandes, wie Ad. Braun & Co. in Dornach — G. Brogi in Florenz — Fratelli Alinari in Florenz — C. Naya in Venedig u.a.m. **Reproduktionen** von Gemälden und Handzeichnungen alter und neuer Meister, Fresken und Statuen aller bedeutenden Museen Europa's. **Ansichten nach der Natur** von der Schweiz und Italien, (neu: die Gotthardbahn von Braun & Co.) Architekturen. **Studien für Künstler,** darunter besonders männliche, weibliche und Kindermodelle nach dem Leben, in Kabinet-, Oblong- und Salonformat (letzteres neu). Kataloge. Musterbücher. Billigste Baarpreise. Prompte Lieferung. (2)

Reich illustrirter Preis-Katalog
antiker u. moderner Bildhauerwerke gratis auf Verlangen (bitte zu verlangen). Derselbe mit Phototypien à 1 Mark. (2)

Gebrüder Micheli,
Berlin, Unter den Linden 12.

Bei **Bruno Lemme** in **Leipzig** erscheint demnächst:

Das
weibliche Modell
Eine Geschichte des Modellstehens
von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart
von
J. E. Wessely.

Gross 8°.
Mit ca. 20 Lichtdruckillustrationen.
Preis eleg. geb. 40 Mk.

Von diesem Werke wird nur eine beschränkte Auflage gedruckt, deren Höhe sich nach den bis zum 1. Oktober 1883 entweder direkt bei der Verlagshandlung oder bei einer renommirten Buchhandlung gemachten Bestellungen richtet. Nach Fertigstellung derselben werden die Platten etc. wieder vernichtet. (4)

Ein authentischer **Jan Steen** auf Kupfer, sehr gut erhalten, Genrebild aus dem Niederländischen Volksleben, 42 cm hoch, 57 cm breit, wird zur Uebernahmstaxe von M. 1000 abgegeben. Reflectanten belieben ihre Adresse an die Expedition dieses [illegible]

Soeben erschien:

Antiquarischer Katalog XXVIII:
Architektur — Kunst — Illustrirte Werke; gratis. **Ankauf** derartiger Werke.

Paul Lehmann.
Buchhandlung und Antiquariat.
Berlin, Französische Strasse 33e.

[illegible] Beilagen von Carl Schleicher & Schüll in Düren und von Amsler & Ruthardt in Berlin.

[illegible] E. A. Seemann. — Druck von August Pries in Leipzig

19. Jahrgang

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

1. November

Nr. [illegible]

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1883.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von Oktober bis Ende Juni jede Woche am Donnerstag, von Juli bis Ende September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Korrespondenz.

Düsseldorf, im Oktober 1883.

Es wird hier nicht von neuem die Frage aufgeworfen, ob man den 23. September mit Recht als den hundertjährigen Geburtstag von Cornelius gefeiert hat. Aller Wahrscheinlichkeit nach traf man das Richtige; aber es muß doch betont werden, daß das Datum nicht, wie Riegel in seiner „Festschrift“ angiebt, auf urkundlicher Feststellung, sondern wohl lediglich auf der Aussage des Meisters beruht. In der verdienstvollen Arbeit von H. Ferber über den Stammbaum der Familie Cornelius wird allerdings der 23. September als Tag der Geburt bezeichnet; aber nicht auf Grund von Kirchenbüchern, aus welchen nur der 27. September als Tag der Taufe festzustellen war. Ferber entsinnt sich nicht, auf welche Quelle seine Angabe zurückgeht, und allem Anscheine nach fußte auch er nur auf der Familientradition und der Aussage des Meisters. Aber weder die Familientraditionen noch diese Aussagen erweisen sich als unbedingt zuverlässig. Wer wollte auch den achtzigjährigen Herrn dafür verantwortlich machen! So ist die überall verbreitete Angabe, Cornelius' Vater sei 1799 gestorben, irrtümlich. Der betreffende Vermerk im Kirchenbuche lautet: 1800, den 21. Juni: Aloysius Cornelius, Ehemann, alt 50 Jahr. Auch selbst hier also keine Zuverlässigkeit. Der Verstorbene war nahezu 52 Jahre alt. Riegel läßt den Meister von einem Onkel sprechen, welcher Jesuit gewesen, aber vor Aufhebung des Ordens gestorben sei. Auch das ist nicht richtig. In Urkunden nach 1773 erscheint der exjesuita Cornelius als Zeuge. Vielleicht darf man auch den nicht nachzuweisenden 100jährigen Großvater mit der 94jährigen Großmutter kompensiren. Gelegentlich sei noch erwähnt, daß in der von Brüggemann und dem Gymnasialdirektor Honigmann verlautbarten Anzeige vom Tode des Inspektors Lambert Cornelius, ebenso wie in dem Taufvermerk desselben, die Mutter Corsten genannt wird, während sie allerdings in allen anderen Urkunden Coste heißt. In dem von Ferber 1879 publizirten Stammbaum findet sich ein Druckfehler, welcher in das Buch von Riegel übergegangen ist. Zu den Taufpaten des Meisters zählt Joh. Pet. Bisling — nicht Birling, — und auch Bisling ist nicht korrekt, da sich der Künstler, welcher Lehrer an der Akademie und zugleich Bibliothekar war, stets Bislinger nannte. Er gab 1780 mit Langenhöffel und Lambert Krahe das verunglückte Düsseldorfer Handzeichnungswerk heraus.

Die Stadt Düsseldorf hat das Fest in würdiger Weise gefeiert. Vom alten Akademiehofe aus bewegte sich in den Vormittagsstunden der Zug, an welchem namentlich auch das Offizierkorps bis zu den höchsten Chargen in erfreulicher Vollständigkeit teilnahm, unter Vorantritt der Stadtkapelle durch die Kurze Straße nach dem Geburtshause des Meisters. An der Gedenktafel legte der 26. September gegen seine Entsetzung vergeblich Protest ein. Nach dem Gesang einer Hymne von J. Tausch, welche der Männergesangverein unter Leitung des Komponisten mit Begleitung der Harmoniemusik vortrug, wandte sich der in zwanglosen Gruppen schreitende Zug dem Corneliusdenkmale zu und nahm um dasselbe unter dem schnell sich klärenden und bald in herbstlichem Glanze strahlenden

Himmel Aufstellung. Oberbürgermeister Becker ergriff zuerst im Namen der Stadt das Wort, die nicht nur mit vielen anderen Städten das Fest des großen Meisters, sondern vor allen das ihres berühmtesten Sohnes feiere. In schlichter, warm empfundener Rede gab er für die Stadt das Gelöbnis ab, daß sie stets treu der Kunst in ihren Mauern walten wolle, und legte dann einen mit goldenen Früchten belebten Lorbeerkranz am Fuße des Denkmals nieder. Ihm folgte im Namen der Künstlerschaft Professor Camphausen, der mit feurigen Worten im Rückblick auf die nationale Kunst des Gefeierten die nationale Treue der Nachlebenden für alle Zeit gelobte und einen Kranz von gleicher Gestalt an das Gesims des Fußgestells hing.

Die Akademie war bei dem Festakt durch ihre in Düsseldorf anwesenden Mitglieder vertreten. Wie verlautet, plant man noch eine selbständige Feier, sobald Lehr- und Lernkörper wieder vollzählig beisammen sind. Inzwischen konnte die Akademie dem Tage nicht glücklicher gerecht werden, als durch die Ausstellung einer tüchtigen Schülerarbeit, welche zugleich ein Erstlingswerk ist. Wiederum nimmt ein Schüler von W. Sohn seinen Platz in der Kunstgenossenschaft mit Ehren ein. Aloys Fellmann aus Luzern schildert in einem umfang- und figurenreichen Bilde ein Leichenbegängnis nach den malerischen Sitten seiner Heimat. Dort stellt man vor dem Sterbehause im Freien den Sarg mit demselben Prunk wieder auf, in dem er vorher aufgebahrt war. Die Träger aus der Gemeinde in langen schwarzen Mänteln beten am Sarge Paternoster, bis alles versammelt ist; sie beten die „Fünfe", wie es dort zu Lande heißt. Man hätte sich dem Bilde gegenüber den Gemeinplatz sparen können, daß es der „junge Künstler" später noch besser machen werde. Eine schlichte, treue Naturbeobachtung, die kürzesten Wegs auf das Ziel losgeht, knorrig giebt, was knorrig ist, und die „Schönheit" läßt, wo sie hingehören mag, verleiht dem Werke das Gepräge künstlerischer Selbständigkeit; wie außerordentlich viel der Künstler schon gelernt hat, darüber läßt seine Arbeit keinen Zweifel. Bemerkenswert ist der Umstand, daß das Bild unter freiem Himmel fertig gemalt wurde. Der Einfluß auf das Resultat ist unverkennbar.

Ein neues Werk von E. v. Gebhardt ist auch für weitere als die Düsseldorfer Kreise ein künstlerisches Ereignis. Die Pietà, welche von der Staffelei an einen Liebhaber nach Hamburg verkauft wurde und jetzt bei Schulte ausgestellt ist, nimmt unter den Arbeiten des Meisters einen der ersten Plätze, wohl den unmittelbar hinter dem „Abendmahl" ein. Gebhardts Kunstweise ist nachgerade rechtskräftig geworden. Gleichwohl übt man in der Lokalpresse an der Diskutirung nach wie vor den Stil und, was das Schlimmste ist, läßt das Bild aus Düsseldorf fort, dessen Kunsthalle noch kein Werk von seiner Hand besitzt. Meinen doch viele, daß die Kunsthalle auch „ohne einen Gebhardt" behaglich fortbestehen könne. Das Bild ist von kleinen Dimensionen, Figuren von etwa $^{1}/_{5}$ Lebensgröße, 16 an der Zahl. In dem Hause der Maria, von dem — man denke — in den Evangelien gar nichts erzählt ist, wird der am Boden liegende Leichnam des Herrn, dessen Haupt die schmerzbetäubte Mutter im Schoße hält, von zwei jugendlichen Frauen gesalbt. Zwei andere tragen vom Grunde her, leise miteinander flüsternd, Wasser herbei. Zur Seite links nimmt eine vom Rücken gesehene Magd frisches Linnen aus dem Schranke. In der Mitte vor dem schweren Holztische, die Rechte darauf gestemmt, steht Johannes, mit feurigem Auge den Vorgang beobachtend. Kein Zweifel, daß sein Schmerz nicht frei von leidenschaftlichem Zorn ist. Die Zukunft! Das ist sein Trachten. Zur Rechten vor einem mächtigen Himmelbett mit zinnoberroten, von der Dämmerung gedämpften Vorhängen sitzen vier Männer, darunter Joseph von Arimathia und „der Bauer" Simon von Kyrene, schlicht im Ausdruck der Teilnahme, im Einzelnen von einer Tiefe und Stärke der Empfindung, wie sie nur mit so einfachen und reinen Mitteln erreicht werden kann. Hinter ihnen, nach dem Vorbilde der Alten, der Meister, der seinen drei Kindern den Vorgang weist. Niederdrückende Stille im kahlen, freudenlosen Gemach, daß der Beschauer vor seinem eigenen Tritt erschrickt. Tiefgestimmtes Halbdunkel, das die Färbung in einen weichen ahnungsvollen Akkord auflöst. Dabei eine Milde in der Wiedergabe des Wirklichen, auf die der Meister sonst weniger Wert zu legen schien; nichts absichtlich Zwangvolles; nichts trotz der Form. Das Bild wird nur kurze Zeit in Berlin und München ausgestellt sein. Uns bleibt die Photographie, und sie wird hier mit ihrem Dienste nichts schuldig bleiben.

Auch auf dem Gebiete der Plastik verzeichnet Düsseldorf nach längerer Pause wieder eine künstlerische That: ein Denkmal in Marmor für das Grab eines hiesigen Großindustriellen von Carl Janssen, dem jugendlichen Bruder Peters. An die Stele gelehnt, sitzt im Schmerze fast zusammensinkend eine trauernde weibliche Figur auf vorspringendem Unterbau, vielleicht ein Symbol des zurückbleibenden Lebens. In der herabhängenden Linken hält sie einen von den Lorbeerkränzen, welche neben ihr am Boden liegen. Welch höhere Pflicht der Hinterbliebenen, als dem Andenken des Toten gerecht zu werden! Das Werk zeigt in der Verbindung mit vornehmstem Formenadel jene schlichte Echtheit des Ausdruckes, die mehr und mehr, dank einer gleichgesinnten Lehrerschaft, ihren Schulcharakter befestigt. Nicht ohne beeinträchtigende Wirkung sind

die beiden Kandelaber auf den Frontecken des Unterbaues durch die Magerkeit ihrer Profile. Carl Janssen ist 1855 geboren und empfing seine speziellere Ausbildung auf der Akademie durch A. Wittig. Er hat sich des Glückes, eine so dankbare erste Aufgabe zu lösen, vollkommen würdig gezeigt.

Es sei noch erwähnt, daß O. Achenbach in der jüngsten Zeit bei Schulte zwei Werke von hohem Rang ausgestellt hat, Motive von Ischia und Sorrent. Die Luft auf dem zweiten Bilde namentlich fesselte durch ihren Aufbau und die überzeugende Naturwahrheit. Das darf schon betont werden.

Kunstlitteratur.

Allegorien und Embleme, herausgegeben von Martin Gerlach. Originalentwürfe von den hervorragendsten modernen Künstlern sowie Nachbildungen alter Zunftzeichen und moderne Entwürfe von Zunftwappen im Charakter der Renaissance. Erläuternder Text von Dr. Albert Ilg. Wien 1882, Verlag von Gerlach und Schenk. Fol.

Daß jene Strömung in der bildenden Kunst, unter deren Einfluß es seinerzeit möglich war, daß selbst ein Winckelmann mit höchster Emphase für die Pflege der Allegorie eintrat, ja dieselbe als eine Hauptaufgabe der bildenden Kunst hinstellte, in der Gegenwart stark zurückgetreten ist, hat seinen Grund in einem Zusammenwirken von Umständen, die wohl kaum eingehender erörtert zu werden brauchen. Thatsache ist es, daß allegorische Darstellungen in größerem Umfange eigentlich nur noch die Plastik beschäftigen, die ihrer bei monumentalen Denkmälern nicht entraten kann, wiewohl man ihr nur zu häufig und zu deutlich die Unlust anmerkt, mit welcher sie sich derartiger — im Grunde ja auch gewiß nicht sonderlich dankbarer — Aufgaben entledigt. Die moderne Malerei aber sucht den Schwerpunkt ihres Schaffens bekanntlich auf wesentlich anderen Gebieten, und selbständige allegorische Kompositionen, die aus freiem künstlerischen Impulse hervorgehen, zählen daher zu den Seltenheiten, zumal so glückliche Würfe wie die phantasievolle „Jagd nach dem Glücke", die dem der Kunst allzufrüh entrissenen Henneberg einen bleibenden Ehrenplatz in der Kunstgeschichte dieses Jahrhunderts gewährleistet. Von solchen vereinzelten Ausnahmen abgesehen, wird wohl kaum ein Stoffgebiet, das früher in Blüte und Ansehen stand, in gleichem Grade wie das der Allegorie von der neueren Malerei vernachlässigt.

Überraschend muß unter den angedeuteten Umständen ein Unternehmen berühren, das wie die oben Acitirte ublikation — von der uns bis jetzt die erste Abteilung vorliegt — mit ausgesprochen praktischen Tendenzen, die speziell auf das moderne Kunstgewerbe gerichtet sind, hervortritt. Die splendid ausgestattete Sammlung, zu der teilweise renommirte Künstler beigesteuert haben, will dem Vorwort zufolge einem bestehenden Mangel abhelfen, der darin erblickt wird, daß im modernen Kunstgewerbe die Pflege des ornamentalen Momentes zum Nachteile des figürlichen prädominire, eine Erscheinung, die allerdings nicht in Abrede gestellt werden kann und die, wie ebenso richtig bemerkt wird, im Kunstgewerbe und in den dekorativen Künsten der letzten drei Jahrhunderte sich nicht vorfindet, in denen vielmehr neben dem Ornament „einerseits der figurale Schmuck wenigstens gleichmäßig zur Geltung gelangt, andererseits eine harmonische Verbindung beider Faktoren den eigentlichen Charakter der dekorativen Erscheinung ausmachte". Im Gegensatz hierzu, heißt es weiterhin, gewahren wir heute, namentlich in Österreich, fast überall „jene schier puritanische Nüchternheit, welche dem dekorativen Werte unausbleiblich ist, wenn das eigentlich belebende Motiv, die Zusammenstellung des menschlichen und tierischen Gebildes mit den übrigen Zierformen fehlt. Der Ausgang, den unsere Reformen von der Architektur genommen haben, mußte diese Thatsache zur Folge haben. Das über dem Streben nach konstruktivem Verständnis, nach Klarheit und Logik der Formenbildung vernachlässigte malerische Element und mit ihm sein Wesentlichstes, die Pflege des Figürlichen anzuregen und zwar im Sinne der Münchener Schule und derjenigen ihrer Schwestern, die durch die Betonung der Figur dem nationalen Zuge zum Malerischen gegenüber dem streng architektonischen Prinzip gerecht zu werden suchen, ist der Zweck der vorliegenden Publikation. Ob aber zur Erreichung dieses Zweckes „vor allem die Allegorie den Anhaltspunkt gewähren mußte", das ist eine Frage, die wohl nicht jeder ohne weiteres wird bejahen wollen. Allerdings spricht ja die Allegorie nicht nur in der höheren Kunst, sondern auch im Kunsthandwerk der für uns vorläufig noch maßgebenden Stilepochen eine sehr bedeutende Rolle; waren doch in der italienischen wie in der deutschen Renaissance die hervorragendsten Meister auf diesem Gebiete thätig, ganz zu geschweigen der späteren Perioden, auf die wir ja, wie immer zahlreicher werdende Anzeichen, unter anderen auch manche Tafeln des in Rede stehenden Werkes beweisen, wieder mit vollen Segeln lossteuern. In Italien namentlich waren allegorische Vorstellungen, durch Dante, Petrarca und andere geistige Führer der Nation genährt, so sehr in Fleisch und Blut des Volkes übergegangen, daß kaum bei einem größeren festlichen Aufzuge allegorische Maskeraden fehlten, die nicht nur von besonders Gebildeten, sondern von jedermann verstanden wurden. Ganz anders heutzutage. Unsere Generation, die es

am liebsten mit realen Grenzen zu thun hat, nimmt sich in der Regel weder die Zeit, noch hat sie Gefallen daran, kopfzerbrechende Rebus zu lösen, als welche doch die meisten Allegorien, mit Ausnahme jener ganz verbrauchten, wie Weisheit, Tapferkeit, Gerechtigkeit, Glaube, Hoffnung u. dergl., zu betrachten sind; sie hält keineswegs mit Winckelmann „die unter Blättern und Zweigen versteckte Frucht" der Allegorie für um so angenehmer, „je unvermuteter man sie findet", sondern verlangt vor allen Dingen Deutlichkeit und Verständlichkeit. Diese aber wohnt, wie gesagt, nur ganz gewöhnlichen, durch lange Tradition populär gewordenen Personifikationen inne; von einer großen Zahl der in vorliegendem Werke vereinigten Darstellungen dagegen läßt sich durchaus nicht zugeben, daß sie, wie das Vorwort meint, ohne Kommentar verständlich seien, vielmehr möchte man nicht selten, wie weiland der Berliner Beltowitz bei Aufführung von Goethe's Epimenides, „Ja wie meen Sie des?" fragen, und so sind die Blätter denn auch mit einem ziemlich ausführlichen erläuternden Texte versehen worden, da „das Verständnis für die Kunstform der Allegorie heute vielen nicht mehr geläufig". Damit gelangt unwillkürlich der Widerspruch zum Ausdruck, in dem nun einmal thatsächlich die Allegorie zur gegenwärtigen Zeitrichtung steht und der sie demgemäß auch wenig geeignet erscheinen läßt, an kunstgewerblichen Gegenständen das figürliche Element in dem Umfange zu vertreten, wie es die Urheber dieses Werkes zu wünschen scheinen. Was sollen im Grunde dem heutigen Kunstgewerbe alle jene Zeitbegriffe, wie „Die Ewigkeit", „Die Zeit", „Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft", die bisweilen ohne die hilfreichen Beischriften überhaupt kaum verständlich sind, oder die ohne Unterschrift nicht minder dunkeln Wochentage auf Tafel 23 in einem Werke, das doch in erster Linie praktischen Zwecken dienen will? Die wenigen Versuche neuer Allegorien können nicht als glücklich bezeichnet werden: der „Magnetismus" von C. Karger in München (Taf. 34) ist trotz der beigegebenen Kinderfigur mit dem Magneten ohne Text wohl kaum erkennbar; die „Elektrizität" von demselben Künstler, die allerdings genügend charakterisirt ist, macht dafür mit ihrem grisettenhaften Typus doch wohl zu weitgehenden Gebrauch von der im Texte dem modernen Künstler für solche Fälle zugestandenen Licenz, seine Allegorien mit „Gesichtern modernen Zuges" auszustatten. Bei der „Gegenwart" auf dem von Julius Schmid in Wien entworfenen Blatte (Taf. 4), das mehr als angenehm an französische Deckengemälde des vorigen Jahrhunderts erinnert, wundert man sich nur, warum die besagte Figur statt von dem beflügelten Rosse — einem ohnehin seltsamen Beförderungsmittel — nicht lieber von dem modernen Veloziped Gebrauch macht, analog der Darstellung der „Zeit" von Anton Seder in München, bei der uns Eisenbahnschienen, oder Taf. 6 von F. Simm, wo uns andere ähnliche Erfindungen in den Händen und in der Umgebung einer mänadenhaften „Neuzeit" entgegentreten. Immerhin scheint uns eine solche Art der Charakteristik mehr am Platze als das Renaissancekostüm, das Franz Matsch in Wien seiner „Neuzeit" geliehen hat, was man, die Identität der heutigen und der einstigen Renaissance selbst zugegeben, mit dem Verfasser des Textes doch nur unter großem Vorbehalt „sehr bezeichnend" finden kann, den vorhandenen Indicien nach wenigstens kaum noch für lange. Als ein direkter Abkömmling der Barockzeit wirkt der „Jahreswechsel" von Herm. Schneider in München (Taf. 12), eine überdies an Unklarheit leidende Gruppe, desgleichen der „Tod" von Simm (Taf. 31), ein häßliches Spukgebilde ohne jegliche Poesie der Auffassung; was lagen gerade hier für Beispiele vor aus früheren Kunstperioden! — Wohin die Zeitrichtung drängt, zeigen recht deutlich die „Vier Elemente" von Adolf von Grundherr in München, die, im Figürlichen noch Anklänge an deutsche Renaissance aufweisend, von prononcirten Barockrahmen eingefaßt sind, ein Zeichen des „eklektischen Geistes moderner Kunst", wie der Text sagt; wir wären vielleicht besser daran ohne diesen Eklekticismus! Was jedoch auch unter dem Aushängeschild „deutsche Renaissance" gesündigt wird, zeigen die Umrahmungen, die Simm den Gestalten „Licht" und „Finsternis" auf Taf. 33 gegeben hat.

Recht viele der für Allegorien sich ausgebenden Darstellungen sind übrigens in Wirklichkeit nichts weiter als Genrebilder, die teilweise, auch als solche beurteilt, kein besonderes Lob verdienen. Wer soll beispielsweise in den „Vier Menschenaltern" von Heinrich Schlitt in München (Taf. 9) die auf dem Kirchgange begriffene Bauerin, eine behäbige, matronale Figur, als Sinnbild jungfräulichen Alters ansehen oder in den „Jahreszeiten" von Alfred Mießner in Wien (Taf. 14) die beiden ersten — man möchte sagen Megären als „Frühling" und „Sommer", die kokette Maskenballfigur als Repräsentantin des Winters? Da ist in der That der Schwindsche Alte auf dem bekannten Münchener Bilderbogen bei weitem vorzuziehen, welchen denn auch Simm auf der folgenden Tafel einfach adoptirt hat. Auch sonst fehlt es nicht an Entlehnungen; so zeigt auf Taf. 39, einer in kompositioneller Hinsicht zum Besten der Sammlung zählenden Darstellung der „Reiche der Natur" von G. Klimt in Wien, die in der Mitte gelagerte männliche Gestalt nicht nur in der Stellung, sondern sogar in den Gesichtszügen eine höchst bedenkliche Verwandtschaft mit einer der Deckenfiguren Michelangelo's in der Sixtini=

schen Kapelle, während venezianische Vorbilder, in Makartscher Art zugerichtet, in den liegenden Frauengestalten desselben Künstlers (Taf. 26) durchblicken, welche die vier Tageszeiten verkörpern sollen. Denselben Gegenstand behandelt Julius Berger in Wien auf Taf. 24 und 25 in Form aufgedunsener Renaissanceputten, für welche die im Texte gebrauchten Prädikate „lieblich“ und „meisterhaft“ doch etwas überschwenglich erscheinen. Recht anmutig und auch speziell für kunstgewerbliche Zwecke mannichfach verwertbar sind dagegen zum Teil die Kinderfiguren, in denen Georg Sturm in Amsterdam (Taf. 20—22) die zwölf Monate personifizirt hat. Das Beste der unter der Abteilung „Allegorien“ gebotenen Arbeiten sind ohne Frage die zwei jugendlichen Gestalten in prachtvollem Frührenaissancerahmen von Gustav Klimt (Taf. 8), in denen die reifere Jugendzeit zur Darstellung gelangt, allerdings nicht als Allegorien im strengen Sinne, sondern mehr in der Weise, wie Tizian seine „Himmlische und irdische Liebe“ behandelt hat.

Was die gewerblichen Embleme und Zunftwappen betrifft, welche die zweite Abteilung bilden, so bestehen dieselben erstens in mehr oder weniger freien Reproduktionen älterer Motive und ferner in modernen Entwürfen, welche freilich, soweit sie sich nicht an Früheres anlehnen, wie z. B. Tafel 5 und 10, nicht selten zu dürftig und schief ausgefallen sind, um auf Mustergiltigkeit Anspruch erheben zu können. Vorteilhaft treten unter den übrigen modernen Entwürfen durch geschmackvolle Zeichnung hervor: Taf. 36 mit den Emblemen der Bandagisten, Sattler und Riemer, Gerber, Kürschner u.s.w. sowie die Embleme der Zinngießer auf Taf. 41.

Die Vorbilder aus früheren Zeiträumen wären vielleicht, ganz abgesehen von dem nebenbei dadurch gesteigerten historischen Wert, in möglichst getreuer Wiedergabe dem heutigen Kunsthandwerk noch nutzbringender als in der hier vielfach beliebten Modernisirung, durch die es nur in der verhängnisvollen Neigung bestärkt wird, auf eigenes Nachdenken zu verzichten und einfach mechanisch kopirend uns mit einer Unmasse schablonenmäßiger Motive zu überschütten. Gerade in der Art und Weise, wie der einzelne Kunsthandwerker selbständig alte Muster umformt, kann ja bei aller Nachahmerei noch etwas Individualität zur Geltung kommen, die schließlich einzig und allein die Produkte einer Zeit für spätere Generationen genießbar macht.

Im allgemeinen trägt auch die vorliegende Publikation, soweit sich nach dem bisher Erschienenen urteilen läßt, das Gepräge jener mehr experimentirenden als auf innerer Überzeugung beruhenden Richtung, die gegenwärtig unser ganzes Kunstleben kennzeichnet und der man nur wünschen muß, daß sie recht bald in die Bahn fester, allgemeingiltiger Grundsätze einlenke. **Paul Schönfeld.**

Todesfälle.

Der Zeichner Albert Hendschel, welcher sich durch seine lebenswahren und launigen Szenen aus dem Kinder- und Volksleben, die vielfach vervielfältigt worden sind, eine große Popularität erworben hat, ist am 22. Oktober in Frankfurt a. M. im 50. Lebensjahre gestorben. Wir haben im Jahrgang 187[illegible] der „Zeitschrift“ (S. [illegible]) eine Charakteristik seiner künstlerischen Eigenart und einen kurzen Abriß seines Lebens — er war ein Schüler von Jakob Becker — veröffentlicht.

Kunsthistorisches.

.*. Bei der Freilegung der römischen Thermen in St. Barbara zu Trier ist ein Torso aus karrarischem Marmor von hoher Schönheit gefunden worden, welcher von einer [illegible] Statue herrührt. Kopf, Unterarme und Beine von den Knieen ab fehlen.

Preisverteilungen.

J. E. **Raffaeldenkmal in Urbino.** Am 5. Oktober entschied das in Urbino tagende Komité für Errichtung eines Raffaelmonuments über die zu diesem Zweck ausgeschriebene Preisbewerbung. Der erste Preis, 1500 Lire, wurde dem Entwurfe des Turiner Bildhauers Luigi Belli, der zweite, von 1000 Lire, dem Florentiner Bildhauer Urbano Lucchesi und der dritte, 500 Lire, dem ungarischen Bildhauer Georg Zala in Budapest zuerkannt.

Personalnachrichten.

.*. Dr. Julius Friedlaender, Direktor des Münzkabinets im Berliner Museum, hat den Charakter als Geheimer Regierungsrat erhalten.

Sammlungen und Ausstellungen.

□ **Panorama der Schlacht von Rezonville.** In Wien ist seit einigen Wochen ein Rundbild von außergewöhnlicher Vollendung aufgestellt, welches eine Episode aus dem deutsch-französischen Kriege von 1870 veranschaulicht. Die bekannten französischen Schlachtenmaler A. de Neuville und Ed. Detaille haben nämlich die Schlacht von Rezonville als Vorwurf für eines jener großen Panoramen gewählt, die in neuerer Zeit in den Hauptstädten Europas immer häufiger auftauchen und wirksame Anziehungspunkte für Müßige und Gaffer bilden. Das neue Wiener Panorama gehört, um es gleich herauszusagen, zu den besten seiner Art. Zwar führt es uns an eine Stätte des Grauens, auf einen Boden, der vom Blute vieler Tausende durchtränkt ist; aber es lenkt durch seine frappante Behandlung unsere Aufmerksamkeit bald von dem dargestellten Gegenstande auf die Virtuosität der beiden Maler hin. Sie teilten sich brüderlich in die Arbeit. Detaille malte jene Hälfte, welche an der Ortschaft Rezonville liegt, samt der umliegenden, ziemlich ebenen Gegend mit den einerseits nach Gravelotte andererseits nach Vionville führenden Alleen; de Neuville übernahm die, worauf die Landschaft dargestellt ist, welche sich zu beiden Seiten der Straße nach Villers au bois ausdehnt. Beide Künstler haben in ihrer Malweise durch mehrjährige gemeinschaftliche Arbeit so viel Ähnlichkeit miteinander bekommen, daß es schwer hält, aus der Entfernung den jedesmaligen Anteil des Einzelnen genau zu unterscheiden. Nur in den Skizzen tritt die Individualität des Einzelnen stärker hervor. Den beiden Hälften des Bildes ist demnach die Gesamthaltung gemeinschaftlich, besonders aber die treffliche, über alles Lob erhabene Perspektive von Linien und Farben. In der Behandlung der Landschaft möchten wir fast de Detaille den Vorzug geben. Der Vordergrund ist (wie gebräuchlich) plastisch ausgeführt und dies äußerst geschickt und in harmonischer Übereinstimmung mit dem Kolorit und den Linien des Rundbildes. Dieses bietet in jedem Sinne volle Befriedigung und dennoch [illegible] Studium. Wenn man die Prinzipien der Panoramenmalerei einmal anerkannt hat und von allen Einwendungen prinzipieller Art absieht, so muß man hier von

wir hier mit seinem durchsichtigen Wasser, mit seinem blauen

einfältige Nicken des Kahnes und der Wasserfläche gründlich

im Entstehen begriffene Museum nach Herrn Suermondt zu heißen und ernannte den Geber zum Ehrenbürger und lebens-

Vorsitzenden des Vereins, die bereitwillige Unterstützung der

schaften und Privaten und die rastlose Arbeit des Vorstandes ermöglichten denn nun die Eröffnung der Sammlungen in den teils neugerichteten, teils neugeschaffenen Galerieräumen

heit des durch schweres Augenleiden verhinderten Herrn

viel: es ist etwas Schönes und Bedeutendes, die Stadt

des Vereins und die selbstlose Freigebigkeit kunstliebender Aachener Bürger, vor allen des Herrn Barth. Suermondt,

kann und welche das Entzücken der Kunstfreunde und Ausgangspunkte neuer Kunstbildung für das Volksleben sind.

feierlich eingeweiht und seiner Bestimmung übergeben worden.

rische Paläste erinnernden Wertes 17 Jahre gedauert. Der

beginnen, worauf wir die deutschen Künstler besonders aufmerksam machen wollen. Da der Kölnische Kunstverein um

Kunstwerken für die diesjährige Verlosung unter seine Mitglieder verwendet, der Kölnische Museumsverein ebenfalls einen be-

Werken für das Museum bereit hält und ferner erfahrungsmäßig viele Kunstfreunde aus Köln und den benachbarten reichen Städten ihre Sammlungen von Werken lebender Künstler vorzugsweise in den Wintermonaten zu erweitern suchen, so herrscht hier zur Zeit, wo die Natur schlummert, ein Geist und Herz erfreuendes reges Kunstleben. Köln bietet alsdann für die Erzeugnisse der bildenden Kunst auf jeglichem Gebiete einen so reichen und vorteilhaften Markt für Künstler und Kunstfreunde, wie er kaum in einer anderen Handelsstadt Deutschlands gefunden werden dürfte.

(Köln. Ztg.)

Erz gegossenes Standbild des Maschinentechnikers Karmarsch

den Erzguß Albert Bierling daselbst ausgeführt. — Am

besteht aus einer auf das Grab herabgestiegenen, etwas über lebensgroßen Nike, welche einen Lorbeerkranz windet und von einem Sockel aus schwedischem Granit getragen wird.

meißelt und ein Werk des Bildhauers H. Epler, eines

am 28. Oktober stattgefunden. Das Denkmal ist von dem

Neu-Ruppin stammt.

Bronzeguß ausgeführt wurde, ist am 25. d. M. nach einem Festaktus in der Aula der Universität und einem zweiten auf dem Thomaskirchhofe, wo es errichtet ist, enthüllt worden. Auf einer Granitstufe und einem Granitsockel von etwas über 1 m Höhe und einem darauf stehenden Postament aus

rechten Fuß vorgesetzt, mit dem rechten Arm sich leicht auf

Händen ein aufgeschlagenes Buch haltend, blickt der Philosoph, wie über irgend ein Problem sinnend, in die Ferne. Das

AUCTIONS-KATALOG XXVI

Kupferstiche, Radirungen u. Holzschnitte

alter Meister,

der französischen und englischen Schule des XVIII. Jahrh.

SELTENE RUSSISCHE PORTRAITS

Norddeutschen Kunstfreundes

Dürer-Sammlung

PHILIPP VEIT

Mittwoch, den 21. November und folgende Tage

in unserem neuen Oberlichtsaale

Behren-Strasse 29a. (1)

AMSLER & RUTHARDT, Berlin W.

Für Sammler. (4)

Rousseau, Diaz, Daubigny, Calame, Courbet, ... ten Kate, ...

Dieses seltene Werk enth. 223 vorzügl. Zeichnungen auf 70 lith. Blättern. — Die Darstellungen bieten zu Studien für Kriegsbilder etc. vielen Stoff.

Winckelmann, J., Histoire de l'art chez les anciens. 2 vols.

C. Justi, Winckelmann. Leben, Werke u. Zeitgenossen. 2 Bde. Lpzg.

Vignola, Grundregeln üb. d. Fünff Säulen, m. 50 Kpfrn., erläut. v. J.

Holbein, La passion de notre Seign. Gravée d'après les dessins orig.

—— Collection de portraits (en cuivre pr. Mechel). Ebd Fol. M. 12.—

Lairesse, Auserlös. schönes Werk, welches Er mit sonderbahrer Anmuthigkeit mehrertheils mit eigner Hand in Kupffer gebracht Auch

Seltenes Werk. M. 20.—

Kupferstichsammlern

schnitte etc. älterer und neuerer Meister (2120 Nummern enthaltend, gratis und franco zu. (1)

Dresden, den 25. October 1883.

Verlag von **E. A. Seemann** in Leipzig.

RUBENSBRIEFE

Adolf Rosenberg.

gr. 8. XV u. 346 S. broch. 8 Mark.

---

erscheint demnächst:

weibliche Modell

die Gegenwart

J. E. Wessely.

Gross 8°.

Mit ca. 20 Lichtdruckillustrationen.

Von diesem Werke wird nur eine ... 1. Oktober 1883 entweder direkt bei der Verlagshandlung oder bei einer renommirten Buchhandlung gemachten Bestellungen richtet. Nach Fertigstellung derselben werden die Platten etc. wieder ver-

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von August Pries in Leipzig.

19. Jahrgang

Beiträge

sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

8. November

Nr. 4.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1883.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von Oktober bis Ende Juni jede Woche am Donnerstag, von Juli bis Ende September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Die historische Ausstellung der Stadt Wien.

Wien, Ende Oktober 1883.

Es war ein sehr glücklicher Gedanke, die Säkularfeier der ewig denkwürdigen Belagerung Wiens durch die Türken im Jahre 1683 mit einer Ausstellung von Kunstwerken, Büchern, Dokumenten &c. zu verbinden, die sich auf die Ereignisse jenes Jahres beziehen. Die „Kunst-Chronik“ hat schon vor einigen Wochen über das gelungene Arrangement dieser historischen Ausstellung und über den umfangreichen Katalog derselben kurz berichtet; eingehendere Mitteilungen wurden in Aussicht gestellt. Sie seien in dem Folgenden gegeben.

Im Vorsaale gewahren wir zunächst eine Reihe von Schlachtenbildern. Eines derselben (Nr. 2 des Kataloges) ist einigermaßen durch seinen Vorwurf und durch die Bezeichnung, nicht aber durch seinen Kunstwert von Interesse. Das große Breitbild stellt die Entsatzschlacht vom 12. September 1683 dar und trägt rechts unten die Bezeichnung: P. v. Breda f. — Es ist das Werk eines Pieter van Breda, deren bekanntlich in der Kunstgeschichte Antwerpens mehrere genannt werden. Ohne vorhergegangene spezielle Breda-Studien läßt es sich schwer beurteilen, welcher unter den P. v. Breda's als Autor unseres Bildes zu gelten hat. Als Besitzer desselben wird das Domkapitel von Augsburg genannt.

Nr. 5 und 6 sind „angeblich von Anton Franz van der Meulen“. Diesem Meister aber, dem Hofmaler Louis' XIV., müssen sie entschieden abgesprochen werden; sie lassen auch nicht einen einzigen jener Züge erkennen, welche die vielen authentischen Bilder des van der Meulen kennzeichnen. Unter anderem spricht die richtige Lage des Horizonts gegen jene Zuweisung. Was sich sonst im Vorsaale findet, ist für die Kunstgeschichte von noch geringerer Bedeutung als die genannten Bilder.

Desto mehr aber sind es viele der Gegenstände, welche der anstoßende große Saal beherbergt. Einige schöne Gobelins aus kaiserlichem Besitz, gute Werke der Barockskulptur und der Goldschmiedekunst jener Zeit sind hier, obwohl gemischt mit vielem Unbedeutenden, dennoch zu einem ansprechenden Ganzen vereinigt.

Die erwähnten Gobelins stammen aus der Fabrik zu Malgrange bei Nancy. Einer dieser Wandteppiche, Nr. 149, stellt gleichfalls die berühmte Entsatzschlacht des Jahres 1683 dar. Eine breite Bordüre umgiebt die figurenreiche Darstellung und trägt links und rechts Inschriften, welche sich auf den Gegenstand des Bildes beziehen.. Im blauen Unterrande lesen wir links: Fait a la Malgrange 1721; rechts dasselbe bis auf die Jahreszahl, welche hier 1725 lautet. Angeführt ist der Teppich in Birks Inventar der im kaiserlich österreichischen Besitze befindlichen Tapisserien (Jahrbuch der kaiserl. Kunstsammlungen I, S. 222, Nr. 3). Dasselbe nennt als den Künstler, welcher die Komposition zu diesem Teppich und zu den dazugehörigen entworfen hat, Charles Herbel.

1) Erst vor kurzem haben die Fabriken von Nancy eine treffliche Würdigung durch den unermüdlichen Forscher Eugène Müntz in Paris gefunden. Vergl. Chronique des Arts 1883, Nr. 13 ff.: Les Fabriques de Tapisserie de Nancy. Dasselbe erweitert und vervollständigt in einer gleichnamigen Brochure. Siehe auch Müntz: La Tapisserie. Paris, Quantin 1882. S. 334.

Ein ähnlicher Teppich, Nr. 105, behandelt einen verwandten Gegenstand: „Herzog Carl v. Lothringen nach der Entsatzschlacht" und gehört wohl derselben Zeit und Fabrik, streng genommen aber nicht derselben Suite an, wie der obenerwähnte. Denn er zeigt eine wesentlich verschiedene Bordüre und ist ungleich gröber als der Teppich Nr. 119. Ein dritter Wandteppich der Ausstellung (Nr. 780) schließt sich in jeder Beziehung an Nr. 105 an. (Jahrbuch I, S. 223, Nr. 11.)

Unter den in dem Saale befindlichen Ölgemälden nennen wir in erster Linie ein Schlachtenbild (Nr. 733), welches laut Angabe des Kataloges die Bezeichnung Joan Wyck A° 169.. führt. Das Gemälde, das im Kolorit gewisse Verdienste beanspruchen darf, ist von Dr. Fr. Peter in Wien ausgestellt. Es hängt sehr hoch, so daß wir die Bezeichnung nicht unterscheiden konnten; ebenso ging es uns mit einem vom Stift Heiligenkreuz eingeschickten Gemälde, gleichfalls eine Türkenschlacht vorstellend (Nr. 414) und angeblich mit „Rugendas pinxit" bezeichnet. Nr. 134, das lebensgroße Bildnis von Kaiser Leopold I., zeichnet sich vor vielen anderen ausgestellten Bildnissen durch Noblesse der Auffassung aus.

Unter den Werken der Skulptur dürften die lebensvolle Marmorbüste des Kaisers Leopold I. (aus der zweiten Gruppe der Kunstsammlungen des Kaiserhauses) und die Marmorstatuette des Kurfürsten Maximilian Emanuel von Bayern (aus dem Nationalmuseum in München) als die bedeutendsten anzusehen sein.

Unter den im großen Saale ausgestellten Kunstgegenständen müssen ferner zwei auffallende Goldschmiedearbeiten besprochen werden. Es ist ein großer, reich verzierter Pokal und eine ebensolche Schüssel mit Gestell. Der Pokal (Nr. 168 des Kataloges) ist im Stile des Rococo ausgeführt, über 1/2 m hoch, trägt viele Darstellungen, welche sich auf eine Belagerung Wiens durch die Türken beziehen und weist zahlreiche Marken auf. Mehr seine räumliche Größe als der künstlerische Wert zeichnen diesen Pokal aus, welcher Eigentum der Wiener Bäckergenossenschaft ist. Die erwähnte Schüssel (Nr. 188) ist vom Grafen Branicki ausgestellt und soll dem König Joh. Sobieski gehört haben, dessen Bildnis in ganzer Figur den Deckel der Schale bekrönt. Der Katalog weist auf die „späten Formen" der Schüssel hin und läßt deshalb die angedeutete Beziehung zu Sobieski (geb. 1629 † 1696) nicht gelten. Was die „späten Formen" anbelangt, so liegt darin gewiß etwas Richtiges, doch kann ich eine Bemerkung nicht unterdrücken. Das Gestell und der Deckel der Schüssel haben gewiß spätere Formen, als sie der Zeit Sobieski's entsprechen, und gehören etwa der Mitte des 18. Jahrhunderts an. Die Schüssel selbst aber und die Figur des Sobieski sind älter. Letztere erscheint auch bei näherer Betrachtung gar bald als ein Bestandteil, der ganz unorganisch angefügt ist. Die vierseitige große plumpe Plinthe paßt ganz und gar nicht auf den in den leichten Formen des Rococo gearbeiteten Deckel. Die vier Reliefs, welche an den Seiten der Schale symmetrisch verteilt sind, weisen im Stil, in der Technik, in den Kostümen ebenfalls nicht aufs 18., sondern aufs 17. Jahrhundert. Das Gestell ruht auf vier Adlern. Der Reif, welcher die Schüssel trägt, ist durchbrochen gearbeitet und wird von vier Säulen gehalten, zwischen deren Kapitälen sich bogenförmige Bänder mit Inschriften befinden. Die Inschriften beziehen sich zwar auf die Reliefs der Schale, entsprechen aber nicht ihrer Reihenfolge: ein Umstand, der noch weiter die Thatsache bestätigt, daß Schüssel und Gestell nicht zu gleicher Zeit entstanden sind. Wären Schale und Untersatz zugleich oder gar von demselben Goldschmiede verfertigt worden, so hätte man zuversichtlich die Reliefs und Inschriften in Übereinstimmung gebracht. (Die Bänder könnten übrigens auch späterhin verwechselt worden sein). Wenn aber nun an dem Ganzen, wie aus dem Gesagten erhellt, Schüssel und Untersatz streng geschieden werden müssen und wenn die Schüssel die Merkmale der Kunst des 17. Jahrhunderts zeigt, so liegt eigentlich kein Grund vor, die Tradition, welche die Schüssel mit König Sobieski in Verbindung bringt, zu bekämpfen. Man hat eben die Reliquie des 17. Jahrhunderts im folgenden Jahrhundert in würdiger Weise montiren lassen. Was die Ausführung der Schüssel betrifft, so verdienen besonders die Reliefs einige Beachtung.

An technischem Geschick aber stehen unsere abendländischen Arbeiten des 17. und 18. Jahrhunderts denen der gleichzeitigen Türken größtenteils nach. Wie elegant und zweckmäßig zugleich sind nicht all diese Waffen und Geräte! Wie prächtig stellt sich nicht das Zelt des Kara-Mustapha dar, das zum Teil in applizirter Seidenstickerei ausgeführt ist. Der Katalog giebt eine ausführliche Beschreibung desselben und fügt (S. 170) folgende Angaben über die Provenienz hinzu: „Bis in die 50er Jahre befand sich diese kostbare Reliquie im k. k. Arsenal zu Wien, wohin sie . . als Siegestrophäe gelangt war. In der genannten Epoche wurde sie ausgemustert und kam außer Gesicht, um nach Jahren von Prof. Eisenmenger zufällig in Mähren entdeckt und erworben zu werden." Ganz abgesehen von dem historischen und technischen Interesse, bietet das Zelt auch reiche Gelegenheit zum Studium orientalischer Ornamentik. Denn über und über ist es mit dem mannigfachsten Zierwerk bedeckt. — In Beziehung auf Ornamentik sind aber ganz besonders die Buchmalereien zu beachten, welche man in einer kleinen

Vitrine ausgestellt hat. Vor allem verweisen wir auf einen Pracht-Koran aus dem 14. Jahrhundert. Er ist auf starkem Baumwollpapier aus Bagdad geschrieben und von der Stadtbibliothek in Leipzig ausgestellt. Ein Koran aus dem 16. Jahrhundert, eingeschickt vom historischen Museum der Stadt Zittau, muß hier gleichfalls erwähnt werden. Der „Sübhet el-achbar", ein genealogisches Buch, wie es scheint, aus dem 17. Jahrhundert, nennt (nach Mitteilung von Prof. Karabacek — Katalog S. 229) den Namen seines Verfertigers: Hasan, den Maler aus Stambul. Das Manuskript gehört der Wiener Hofbibliothek und ist ein Beutestück aus den Türkenkriegen. Als Vertreter jener kleinen achteckigen Korans, welche in größeren Sammlungen nicht ganz selten vorkommen, ist Nr. 701 ausgestellt (Eigentum der Stadt Wien). Ein Koran in altem Einband aus gepreßtem Leder muß noch erwähnt werden (Nr. 702, aus der Dresdener königlichen Bibliothek).

An all diesen Büchern ist die Präzision und Sauberkeit der Ausführung bewunderungswert, wenn ihnen auch das gänzlich mangelt, was den Buchmalereien der christlichen Kunst ihren höchsten Reiz gewährt, nämlich der Reichtum an Figuren, an Bewegungsmotiven, an Lebensinhalt und Poesie. Die eine große Seite einer orientalischen Prachthandschrift voll von kleinen zierlichen Ornamenten reizt wohl das Auge, aber dem Geiste sagt sie wenig. Die virtuose Technik allein ist uns nicht genug. So kommt es denn auch, daß man sich in der Ausstellung nach dem Betrachten der zahlreichen prächtigen orientalischen Gegenstände immer wieder mit Freude der heimischen Weise zuwendet und z. B. die vielen Stiche und Holzschnitte, die in einigen kleineren Räumen untergebracht sind, gern einer näheren Betrachtung unterzieht. Wir heben daraus die Stiche von J. Cole, A. de Blois, Bar. Kilian (Nr. 1040, 1025 bis 1028, Nr. 1035), besonders hervor, lauter Bildnisse aus der reichen Sammlung der k. k. Familien-Fideikommiß-Bibliothek.

Die ausgestellten zahlreichen Pläne und Ansichten von Wien haben für den Lokalforscher einen unbezahlbaren Wert; hier muß ihre generelle Erwähnung genügen.

Th. Fr.

—

Das Karmarsch-Denkmal in Hannover.

Während Berlin neuerdings mit Vorliebe den Marmor für seine Monumente wählt und sich den Zauber des schneeweißen Materials im Winter durch eine Hülle von Brettern erhält, bleibt Hannover lieber bei der Bronze für das Standbild, und das Steinmaterial muß sich auf das Postament beschränken. So auch bei dem neuen Karmarsch-Denkmal am Theaterplatz, das dieser Tage feierlich enthüllt und von dem Rektor der technischen Hochschule, Geheimrat Launhardt, der Stadt Hannover übergeben wurde. Oskar Rassau, ein wenig bekannter Bildhauer, hat die beinahe doppellebensgroße Standfigur des unsterblichen deutschen Technologen, der sich hier einer seltenen Popularität erfreut, modellirt. Der Vorzug seines Werkes ist nicht in origineller Auffassung zu suchen, sondern in der sehr erfreulichen Wirkung, die der Beschauer der Vorderseite des Denkmals empfängt. Wir haben es hier offenbar mit einer künstlerischen Kraft zu thun, die vielleicht noch zu schönen, jedenfalls nicht ungewöhnlichen Leistungen berufen ist. Karmarsch ist — etwa als mittlerer Fünfziger — mit einem Pelzmantel bekleidet dargestellt, welcher der schlanken Figur zu einer dem monumentalen Zweck entsprechenden Stattlichkeit verhilft. Der Pelzmantel ist offen und legt sich vorn in charakteristische Falten; darunter sieht man einen den Körper eng umschließenden Rock, der, wie die übrige Bekleidung, soweit realistisch detaillirt wurde, als es sich mit dem Material vertrug. Der linke Fuß ist, wie üblich, vorgestellt, der rechte Arm erhoben, und dessen Hand scheint, durch entsprechende Bewegungen, die von den Lippen des großen Mannes strömend gedachten Worte behaglich zu begleiten. Das Haupt ist einfach geradeaus gerichtet; aber durch den scheinbar ein wenig nach oben leuchtenden Blick der Augen spiegelt sich auf den würdigen (Franz Kugler entfernt ähnlichen) Zügen hohe geistige Belebung, und dieser edle Ausdruck des Kopfes berührt ungemein sympathisch. Die Linke hält seitlich ein Buch mit dem Titel „Technologie" und drückt dasselbe zugleich gegen den als Denkmalsstütze unvermeidlichen Stumpf eines Eichbaumes. Dies ist in knapper Schilderung Oskar Rassau's lebensvolle Schöpfung, welche leider nicht von allen Seiten betrachtet dieselbe erfreuliche Wirkung macht. Der Guß des Standbildes von C. Albert Bierling darf als sehr gelungen bezeichnet werden. Ein gleiches Lob darf man dem einfachen hohen Postamente, aus polirtem sächsischen Syenit, spenden; es ist nach Baurat Köhlers Entwurf in schwungvollen klassischen Linien ausgeführt worden und zeigt als einzige Dekoration einen im Viereck ringsherum fein eingemeißelten primitiven Triglyphenfries. Sonst sieht man an dem Postamente nur vorn den Namen „Karl Karmarsch" und an der Rückseite „Geboren in Wien 1803, gestorben in Hannover 1879". — Schließlich möchten wir noch ein paar Worte über den Standort des Karmarsch-Denkmals hinzufügen. Wäre es nicht weit passender gewesen, wenn man mit diesem Monumente den großen schönen Platz geschmückt hätte, der sich vor dem Welfenschlosse, der jetzigen Technischen Hochschule, ausdehnt? Daß

unweit des Denkmals die Karmarschstraße und die ehemalige polytechnische Schule (jetzt übrigens ein Geschäftshaus) liegt, wird doch keine sachgemäße Prüfung als ausschlaggebend bezeichnen wollen!

Hannover, im Oktober 1883.

Georg Galland.

Kunstlitteratur und Kunsthandel.

Geschichte der bildenden Künste, mit besonderer Berücksichtigung der Hauptepochen derselben, dargestellt von E. Ribbach. Mit 166 Abbildungen im Text und 21 Vollbildern. Berlin, Friedberg & Mode. 1884. 8.

Die populäre Kunstgeschichtschreibung fängt an, alt und dick zu werden! Dieser Ausruf entrang sich unserer Brust, als wir das obengenannte, 856 Seiten starke Buch in Großoktav zu Gesicht bekamen. Näher betrachtet, weist dasselbe manche guten Eigenschaften auf. Es beschränkt sich zunächst auf die Hauptepochen; ohne dieses weise Maßhalten wäre es natürlich noch dicker geworden, und für die Masse der Leser, welche vor allem Einführung in die Kunst, nicht in die Geschichte wollen, mag es genügen, wenn der Orient und das Mittelalter kursorisch abgethan werden. Auch Fleiß und Gewandtheit sind der Darstellung nicht abzusprechen. Der Stil leidet wohl bisweilen an einer gewissen Vollblütigkeit, aber die Charakteristiken sind meistens treffend, Einleitungen und Übersichten klar und prägnant.

Nur eines fehlt dem Buche durchaus, und dieser Mangel wiegt in den Augen des strenger Urteilenden alle geschilderten Vorzüge auf: die Originalität. Es ist aus Vorlesungen und Büchern anderer zusammengehört und zusammengelesen. Die Abbildungen sind aus weitverbreiteten Werken entlehnte Clichés. Nirgends zeigt sich auch nur die geringste Spur von eigener Anschauung, von selbständig aus den Quellen geschöpftem oder vor den Kunstwerken erwachsenem Urteil. Wir möchten bezweifeln, ob die Denkmälerkenntnis des — wir hätten beinahe gesagt Verfassers — viel weiter sich erstreckt als von Berlin bis Moabit.

L.

Sn. **Der singende Luther im Kranze seiner dichtenden und bildenden Zeitgenossen.** Diesen Titel führt ein bei H. J. Meidinger in Berlin erschienener Quartband, der unstreitig zu den erfreulichsten Erscheinungen zählt, welche aus Anlaß der vierten Säkularfeier von Luthers Geburtstag die Presse verlassen haben. „Drum thun die Drucker sehr wohl daran, daß sie gute Lieder fleißig drucken und mit allerlei Zierde den Leuten angenehm machen, damit sie zu solcher Freude des Glaubens gereizt werden und gerne singen." Diesen Ausspruch des großen Reformators (Vorrede zu den „Geistlichen Liedern", Leipzig 1545) hat der als Kunstschriftsteller verdiente Hofprediger Emil Frommel an die Spitze des Werkes gestellt, das er mit einer lesenswerten Einleitung der Gunst des kunstfreundlichen Lesers empfiehlt. Die „allerlei Zierde", mit welcher Blatt für Blatt geschmückt ist, hat größtenteils Dürer beigesteuert, indem die Randzeichnungen zum Gebetbuche Kaiser Maximilians, in verkleinertem Maßstabe faksimilirt, eine dem Original analoge Verwendung gefunden haben. In Rotdruck auf mattrot getontem Grunde umrahmen sie jeweilig die Strophen eines Liedes, welche auf den in der Mitte ausgesparten weißen Grund gedruckt sind. Die Rückseite der Blätter hat einen bescheideneren Schmuck an Kopfleisten und Vignetten, die teils aus derselben Quelle, teils aus Druckwerken des 16. Jahrhunderts stammen. Die ganze Ausstattung des Buches zeugt von gutem Geschmack, sowohl Druck und Papier als auch der Einband machen einen durchaus gefälligen Eindruck, und wenn am Schlusse sich alle nennen, welche an der Herstellung des schönen Quartbandes Anteil hatten, so wird man keinem der Beteiligten diesen „Mangel an Bescheidenheit" übel auslegen können. Der Drucker ist Jul. Klinkhardt, der Zeichner der Einbandverzierung Architekt Weidenbach, der Verfertiger des Einbandes die Firma Hübel & Denck, sämtlich in Leipzig.

W. **Der Kunsthändler Franz Meyer in Dresden** hat soeben seinen neunten Lagerkatalog herausgegeben. Wie wir bereits bei seinen Vorgängern bemerkt haben, bestrebt sich die Firma, nur wirklich Gutes den Kunstfreunden zu bieten und zwar von Künstlern aller Zeiten und Schulen. Von älteren deutschen Künstlern sind namentlich Dürer, Baldung, die Kleinmeister, Hollar und Roos reich vertreten, von Niederländern Lucas von Leyden, Rembrandt, Ostade, Teniers, Bega, Berghem, Dujart, Everdingen, Waterloo und van Dycks Ikonographie; von Franzosen die Porträtsstecher und die Künstler des galanten Genres des verflossenen Jahrhunderts. Von neueren Meistern sind Baillie (sehr reich), Boissieu, Wollet, Chodowiecki, G. F. Schmidt, Fr. Müller, Wille, Strange und Mandel hervorzuheben. Wir empfehlen übrigens eine aufmerksame Durchsicht des Katalogs, da sich auch bei Meistern, die nur ein oder wenige Blätter bringen, Vorzügliches und Seltenes findet. Da der Kunstfreund hier gegebenen Preisangaben gegenüber steht und nicht selbst, wie bei Auktionen, ein Limitum zu bestimmen hat, so ist eine Auswahl leichter zu treffen.

Nekrologe.

J. E. **Gamba** †. In Turin starb der Professor der Malerei, Gamba, welcher lange Jahre an der dortigen Akademie als Lehrer thätig war. Er veröffentlichte auch eine Anatomie für Künstler mit Zeichnungen. Gamba war in Turin geboren am 3. Januar 1831. Seine meisten Bilder historischen Charakters sind in Piemont geblieben. In seinen letzten Jahren befaßte er sich viel mit Frescomalerei. Die neuen Fresken im Dome von Alessandria, im Dome von Chiari und in der neuen Kirche S. Gioachino in Turin stammen von ihm her. Gamba hatte seine Studien teilweise in Turin, Frankfurt a. M. beim Städelschen Institut und in Rom gemacht.

Kunsthistorisches.

Fy. **Gemäldefund in Antwerpen.** Vor einigen Jahren schon hatten die Verwaltungen der alten Wohlthätigkeitsstiftungen (Hospitäle) zu Antwerpen beschlossen, eine genaue Nachforschung nach allen Kunstwerken, die sich etwa im Besitze jener Anstalten finden möchten, anzustellen und ein Inventar derselben aufzunehmen. Die Arbeit war keine vergebliche: man fand in den alten Magazinen, Bodenräumen, und dergl. viele aufgerollte Leinwanden in einem allerdings wenig beneidenswerten Zustande, deren Reinigung indes, die unter Aufsicht der königl. Kommission für Erhaltung der Kunstdenkmäler stattfand, manchem Meisterwerke der altflandrischen Schule sowie der großen flandrischen Maler des 16. und 17. Jahrhunderts zur Auferstehung verhalf. Von den aufgefundenen Gemälden, im ganzen 143 an Zahl, sollen nun etwa 100 der vorzüglichsten in einem provisorischen Museum, wozu die Kapelle des alten Waisenhauses in der Rue de l'Hôpital umgewandelt wird, ausgestellt werden, bis die Stadt im städtischen Museum oder sonstwo einen geeigneteren Raum für die Sammlung, die als Ganzes vereint bleiben soll, hergestellt haben wird. Da nämlich das Defizit der

städtischen Wohlthätigkeitsanstalten im Betrage von jährlich einer halben Million Franken von der Stadt Antwerpen gedeckt wird, so macht dieselbe nun auch Recht auf den [illegible] Fund geltend, um ihn den übrigen Kunstwerken in ihrem Besitz einzureihen. Es befinden sich unter den neuentdeckten Bildern vortreffliche Porträts von Rubens, van Dyck, Holbein, Coxie, [illegible] und Franz Hals, ein bewundernswertes Stillleben von [illegible], mehrere Otto Venius, Jan Massys, Jordaens, van Thulden, ein außerordentlich schönes Selbstporträt von de Vos, mehrere [illegible] van Noort, ein Neefs, ein [illegible], ein Triptychon von Bern. van Orley, die Auferweckung der Toten darstellend, u. a. m. Das Museum wird [illegible] in nächster Zeit dem öffentlichen Besuche übergeben werden können.

J. E. **In Treviso** entdeckte bei der Demolierung der Kirche Sta. Margherita der [illegible] [illegible] Fresken, welche die Legende der heil. Ursula darstellen. Dieselben werden Tommaso da Modena zugeschrieben und datiren mithin aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts. Die Fresken wurden in geschickter Weise ohne Verletzungen abgelöst und dem städtischen Museum der Stadt Treviso einverleibt.

J. E. **In Bologna** entdeckte man am 12. Oktober bei dem Umbau eines Kellers in der Via [illegible] einen prachtvollen Mosaikfußboden mit herrlichen Kompositionen aus der Zeit der ersten römischen Kaiser. Ungefähr zu derselben Zeit fand man in der Via degli Orefici 2 m tief unter dem heutigen Niveau Überreste aus Tradit von der großen römischen Heerstraße.

J. E. **Rom.** Am 14. Oktober entdeckte man bei der Neupflasterung des Hofes im Palazzo [illegible] auf der Piazza Colonna zwei [illegible] m hohe Karyatiden aus Travertino. Man zweifelte, daß dieselben aus dem antiken Rom herstammen; wie es scheint gehören sie einer späteren Zeit an und haben vielleicht, als die Piazza Colonna noch unbebaut war, einem Gartenportale der an dem genannten Palast vorüberführenden Via Flaminia, jetzt Corso, als Zierde gedient.

Konkurrenzen.

Fy. **In dem Konkurrenzausschreiben für den Erweiterungsbau der königl. Museen in Berlin** waren den Teilnehmern an der Wettbewerbung nähere mündliche Auskünfte über die Bedürfnisse der königl. Sammlungen und andere damit zusammenhängende Punkte, deren Kenntnis für die Bearbeitung der Aufgabe erforderlich ist, in Aussicht gestellt und dieselben aufgefordert worden, ihre bezüglichen Fragen bis zum 31. August d. J. bei der Generalverwaltung der königl. Museen vorzubringen. In einer Ende September stattgehabten Konferenz der Direktoren der Museen und einiger höheren Staatsbeamten erhielten nun die anwesenden bewerbungslustigen Architekten mündliche Auskunft auf ihre Fragen. Die Punkte, die eingehend erörtert und festgesetzt wurden, sind seither vom „Reichsanzeiger“ veröffentlicht worden, da die großen, idealen Zwecken gewidmeten und selbst als Kunstwerke auszuführenden Bauten, welche errichtet werden sollen, das Interesse der gesamten Architektenwelt fesseln, und die Anzahl derer, die sich an der Wettbewerbung zu beteiligen gedenken, eine überaus große ist. Die neu zuerbauenden Museen sollen mit den drei vorhandenen eine zusammenhängende Gebäudegruppe bilden; die einzelnen Gebäude haben besondere Eingänge, stehen aber auch unter sich in Verbindung. Neu erbaut werden mindestens zwei Gebäude, zu beiden Seiten der Stadtbahn, doch kann der Architekt die Aufgabe auch in mehr als zwei selbständigen Bauten lösen. Die Originalskulpturen und die Gipsabgüsse sollen getrennt von einander untergebracht werden. Die Verwaltungsräume können in einem besonderen Gebäude eingerichtet werden, müssen aber mit den Museumsräumen in direkter Verbindung stehen. Eine Überbauung der Stadtbahn auf kurzer Strecke im Interesse der Verbindung der Bauten untereinander wird als zulässig bezeichnet. Es ist ferner gestattet, daß die Nordwestseite des jetzigen neuen Museums unter Umständen behufs Anschlusses neuer Räume an die Gipssammlung umgebaut wird. Für den Saal, in dem die Abgüsse der Parthenonskulpturen untergebracht werden sollen, ist eine Länge von 50 m und eine Breite von 22 m festgesetzt. Ebenso sollen die Giebelgruppen von Olympia in der Anordnung aufgestellt werden, die sie am Tempel zu Olympia einst hatten, und ist der hiefür erforderliche Raum vorzusehen. Es [illegible] ferner auch angemessene [illegible] [illegible] zu beschaffen. Für die Höhe der Säle der Gipsabgüsse ist zu erwägen, daß die Kolosse der Dioskuren vom Monte Cavallo mit Basis gegen 6 m hoch sind. Die Auffassung der Generaldirektion der Museen von dem künftigen Raumbedürfnis für die antiken Originalskulpturen ist die, daß das Programm nur eine Vermehrung annehme, wie sie in absehbarer Zeit mit einiger Wahrscheinlichkeit erwartet werden dürfe; ein so bedeutendes Anwachsen wie in den letzten Jahren namentlich durch die pergamenischen Skulpturen (für deren Aufbau ein besonderer Raum geschaffen werden muß) sei nicht wohl so bald wieder anzunehmen. Die [illegible] Straßen über den Kupfergraben (den einen Spreearm) können verändert und dem Neubau angepaßt werden. Die Verhandlungen boten großes Interesse, da eine Reihe der ersten Architekten Deutschlands anwesend waren. Man wird vermutlich bereits im Frühjahr 1885 mit dem Bau beginnen können, da bis zu dieser Zeit die alten Packhofsgebäude, die den Bauplatz jetzt einnehmen, abgerissen sein dürften.

Personalnachrichten.

[illegible] **Prof. Sidney Colvin**, bisher Konservator am Fitz-William-Museum zu Cambridge und insbesondere als feiner Kenner der holländischen und flandrischen Kupferstecher und Radirer bekannt, ist an Stelle des seitherigen Kustos G. W. Reid, der sich zurückzieht, zum Vorstand der Kupferstich- und Handzeichnungen-Sammlung am Britischen Museum ernannt worden.

Sammlungen und Ausstellungen.

[illegible] **Westfälischer Ausstellungs-Bericht.** Die [illegible] Bestrebungen des Westfälischen Ausstellungsverbandes, über die wir im Oktober des vorigen Jahrgangs ausführlicher berichtet, sind auch in diesem Jahre wieder, dank allseitiger Mithilfe, mit einem gleich günstigen Resultate, wie im vergangenen Jahre, gekrönt worden. Die Wanderausstellung, in den Städten Münster, Dortmund, Bielefeld, Minden, war eine sehr reichhaltige, sowohl in Porträt und Genre, als besonders, wie überall, in der Landschaft. Das benachbarte Düsseldorf war mit den besten Namen besonders zahlreich vertreten, aber nicht minder Berlin (Prof. Thumann, [illegible]), sowie, wenn auch weniger zahlreich, Weimar und Stuttgart; auch die Plastik durch die in diesen Blättern so anerkennend besprochene Sakuntala von Gottw. Kuhse. — Der wesentlich gesteigerte Besuch, der die Ausstellungskosten vollständig deckte, die steigende Zahl der Aktionäre bezeugten das in erfreulicher Weise wachsende Interesse an der Kunst, das speziell in [illegible] durch [illegible] (Prof. [illegible], [illegible] Stieler u. a.) im Laufe des Winters genährt war. So entsprach auch der Ankauf, sowohl von Privaten als zur Verlosung, den gehegten Erwartungen, und [illegible] den Künstlern für die [illegible] [illegible] [illegible] Aussichten eröffnen und uns der Hoffnung hingeben, in derselben wieder eine [illegible] [illegible] vereint zu sehen.

Vermischte Nachrichten.

[illegible] **Auf der internationalen Kunstausstellung zu München** wurden von den insgesamt ausgestellten 3358 Kunstwerken 343 verkauft. Hiervon entfallen auf Deutschland 205 und von diesen wieder 139 auf München. Der Gesamtwert der verkauften Kunstwerke beläuft sich rund auf 700000 Mark. Namentlich in den letzten Tagen vor Schluß der Ausstellung fanden größere Ankäufe vieler in München anwesender amerikanischen Kunsthändler statt. Sieben Werke gingen in den Besitz von Staatsgalerien über, davon erwarb fünf die neue Pinakothek in München, eines die Nationalgalerie in Berlin und eines die Dresdener Galerie. Die Ausstellung war in den 1[illegible]7 Tagen, während der sie geöffnet war, von mehr

als 100000 Personen besucht. Die beiden letzten Tage hatten den stärksten, alle früheren bei weitem übersteigenden Besuch aufzuweisen: nämlich 7000 — 7500 zahlende Personen. Die Gesamteinnahme betrug 120000 Mark. Jedenfalls wird sich ein Einnahmenüberschuß ergeben, dessen Höhe jedoch noch nicht zu übersehen ist. Das Ergebnis soll dem Fonds zum Bau des schon seit langer Zeit geplanten Künstlerhauses zu gute kommen.

C. v. F. **In der Zettlerschen Glasmalereianstalt zu München** ist man gegenwärtig mit der Ausführung eines für das Ulmer Münster bestimmten Fensters beschäftigt. Bei einer Höhe von 12 m erhält dasselbe eine Breite von 2½ m. Es wird in den Formen der späteren Gotik gehalten und schließt sich in Stil und Ausführung eng an die herrlichen Glasmalereien Hans Wilds aus der Zeit um 1470 im selben Münster an. Gegenstand der Darstellungen bildet die Lebensgeschichte des Apostels Paulus, und zwar in sechs kleineren und einem größeren Bilde. Die Arbeit muß bis Anfang nächsten Monats vollendet sein, da das Fenster zum Gedächtnisfeste Luthers feierlich enthüllt werden soll.

L. **Professor J. M. Trenkwald in Wien** ist seit einiger Zeit mit der malerischen Ausschmückung der Wände im Kapellenkranz der Votivkirche beschäftigt, in welchem sich auch die stilvollen Glasmalereien an den Namen des genannten Künstlers knüpfen. In den Malereien der Fenster hatte Trenkwald bekanntlich Scenen aus dem Leben Mariä dargestellt. Im Anschluß an diese nun führt er gegenwärtig an den Wänden der Chorkapellen einen Cyklus von Gemälden aus, welche die Entwickelung des Marienkultus illustrieren sollen. Vollendet sind bereits die Malereien der beiden ersten südlichen Kapellen. Die Reihe beginnt an der linken Wand der ersten Kapelle. Dort sehen wir in Bezug auf die ersten Andeutungen einer Marienverehrung und auf ihre Verherrlichung durch die Maler Elias, Isaias und Lucas, welche zu der in einer Mandorla thronenden Madonna emporblicken. Es ist dies gleichsam das Titelbild der ganzen Reihe. Auf den beiden anderen Wänden der ersten Kapelle (denn die erste und letzte stellen drei Wände für Malerei zur Verfügung, wogegen alle übrigen Kapellen nur zwei Wände ohne Fenster aufweisen) finden wir Propheten, Sibyllen und die vier lateinischen Kirchenväter. In der zweiten Kapelle schließen sich an: Gregor v. Nazianz, Lucia, Agnes, Cäcilia, Agathe u. a. An der Wand links in der unteren Hälfte sind zwei Legenden zur Darstellung gebracht, welche sich auf den Marienkultus in Österreich beziehen. Auffindung eines Madonnenbildes durch Landleute beim Ackern — bezieht sich auf die Entstehungsgeschichte von Alt-Bunzlau; wunderbare Rettung eines Wanderers im Walde — bezieht sich auf Heiligenberg in Böhmen. Die rechte Wand der zweiten Kapelle stellt die Legende von unserer lieben Frau vom Draden in Dalmatien dar. Entsprechende Legenden-Darstellungen werden auch in allen folgenden Kapellen — es sind im ganzen sieben — wiederkehren. Trenkwald führt die Gemälde in Tempera, nicht al fresco aus, weil ein hinreichend dicker Kalkbewurf der Mauer nicht zulässig ist. Die gemalte gotische Architektur der Umrahmungen wird von den Gebrüdern Jobst ausgeführt.

C. v. F. **Der neue Justizpalast in Brüssel**, der von seinem erhöhten Standpunkt die ganze Stadt beherrscht, ist eines der ausgedehntesten Gebäude der Welt: mit den Treppenterrassen und dem Vorplatz vor der Hauptfassade nimmt es einen Flächenraum von 52500 Quadratmeter ein. Die bebaute Fläche desselben beträgt 26000 Quadratmeter. Man kann sich von dieser Ausdehnung einen Begriff machen, wenn man sich vergegenwärtigt, daß der Justizpalast in London nur 14693, St. Peter in Rom mit seinen Nebenbauten 22000 Quadratmeter bedeckt. Die Gesamtkosten für Bau und innere Einrichtung belaufen sich auf 45 Millionen Francs. Es war im Jahre 1860, als nach einer resultatlosen allgemeinen Konkurrenz auf Vorschlag des damaligen Justizministers Tesch der Architekt **Poelaert** mit der Anfertigung der Entwürfe betraut wurde, der damals schon als Erbauer des Théâtre de la Monnaie, der Kongreßsäule, der Kirche St. Cathérine und jener zu Laeken sich eines hervorragenden Rufes erfreute. Seine Pläne wurden sodann 1862 genehmigt und am 31. Oktober 1866 der Grundstein für den gigantischen Unterbau des Palastes gelegt, der somit in 17jähriger ununterbrochener Arbeit fertig gestellt wurde. Der Erbauer hat die Vollendung seines Werkes nicht erlebt, er starb schon im Jahre 1879.

J. E. **Die Kosten des Niederwalddenkmals.** Zur Ergänzung der Notiz über die auf 1192000 Mk. veranschlagten Kosten des Nationaldenkmals auf dem Niederwalde und zur Erklärung des Geschenkes von 30000 Mk., welches Kaiser Wilhelm dem Bildhauer Schilling zukommen ließ, wird aus Berlin berichtet: Bei den Voranschlägen für den Bau des Niederwalddenkmals ist der Kostenaufwand nicht unerheblich unterschätzt worden; der Erbauer des Denkmals wurde infolgedessen nur knapp vor unmittelbarem Schaden bewahrt. Ein materielles Entgelt für seine jahrelangen hingebenden Arbeiten und für seine künstlerischen Leistungen konnte der vollständig erschöpfte Denkmalfonds ihm nicht gewähren. Unter diesen Umständen und in Würdigung der Größe und der Bedeutung des Meisterwerkes hat, wie bereits gemeldet, der Kaiser dem Professor Schilling neben einer Ordensauszeichnung noch eine besondere Anerkennung in Gestalt einer Ehrengabe von 30000 Mk. zu teil werden lassen.

J. E. Die italienische Regierung hat eine Restauration der arg baufällig gewordenen **Kathedrale in Viterbo** (romanische Säulenbasilika) angeordnet. Dieselbe soll sofort in Angriff genommen werden.

J. E. Die Stadt **Venedig** errichtet im November ihrem größten Lustspieldichter **Carlo Goldoni** ein Standbild auf dem Campo S. Bartolommeo, ganz in der Nähe der Rialtobrücke.

J. E. **In Alessandria della Paglia in Piemont** wurde am 30. September in Gegenwart des Königs Humbert und der Minister Depretis und Mancini das vom Bildhauer Giulio Monteverde in Rom gearbeitete große Standbild des Exministerpräsidenten Urbano Rattazzi feierlich enthüllt.

Zeitschriften.

Revue des Arts décoratifs. No. 3. u. 4.
Le pavillon de la commission française. Von V. Champier. — Les ornements de la femme. Von G. de Léris. — L'étude des ornements. — Beilagen: Grand salon du pavillon. — Ehrmann, L'union du commerce et de l'industrie. — Ehrmann, Le commerce et la navigation. La sculpture et la peinture. — Meuble à bijoux. — Grande porte en bois de couleurs incrustés. — Testimonial en argent massif. — Meuble d'appui. — Cassette farnese. Modèle d'aiguière. Von Caravaggio. — Fragment de frise antique.

Gewerbehalle. 11. Lief.
Altar der Schlosskapelle zu Reichenberg i. B. — Kamin im Stil Henri II. Schmuckgegenstände. Schränkchen. Umrahmungen des Marmorfussbodens zu Siena. (14.—16. Jahrh.) Details einer Holz-Decke (17. Jahrh.). — Stoffmuster nach einem venetianischen Gemälde (1560).

Blätter für Kunstgewerbe. IX. u. X. Heft.
Die kleinen Museen. — Indische Shawls. — Über modernste Bücherausstattung. — Von der Ausstellung in Amsterdam.

Kunst und Gewerbe. Heft X.
Zur Geschichte des Porzellans. Von F. Jaennicke. — Die Schrift und ihre Reform. Von O. Schorn.

L'Art. No. 458—460.
Le buste de cire du musée Wicar. Von H. Janitschek. (Mit Abbild.) — Les della Robbia. Von J. Cavallucci u. E. Molinier. (Mit Abbild.) — Un maëstro collectionneur. — Les dessins de Claude Lorrain. Von E. F. S. Pattison. (Mit Abbild.) — Le premier bibelot. Von Ph. Audebrand. (Mit Abbild.) — Le salon national.

The Academy. No. 598.
The „Apollo and Marsyas" at the Louvre. Von S. Colvin. — The „Apollo and Marsyas" and the „Venice Sketch book". Von H. Wallis.

Der Formenschatz. Heft XI.
Heraldische Adler. Titelblatt eines Kalendariums aus dem Jahr 1476. — H. Burgkmair, Ein Blatt aus den Heiligen des Hauses Habsburg. — Dürer (?), Fries, Holzschnitt, (Pass. 209). — Brosamer, Entwurf zu einem Deckelpokal. — Ehrenpforte beim Einzug des Kaisers Karl V. zu Nürnberg 1541. Holzschnitt. — J. Amman: Wappen des Neidhard von Thüngen 1587. — Flyndt, Entwurf zu einem Pokal. — O. W. Merl, Reiche Wanddekoration. — Nilson, Zwei Kartuschen.

Kataloge.

Gutekunst in München. Kunstauktion am 19. Nov. Kupferstiche und Holzschnitte des Cav. Camillo Brambilla in Pavia, darunter eine Anzahl schöner Blätter von Dürer, u. a. ein Probedruck der „Ehrenpforte". 1747 Nummern.

Hoepli in Mailand. Catalogo di libri d'occasione di Belle Arti con un appendice: Numismatica. 822 Nummern.

Kunstnovität ersten Ranges.

Verlag von Hermann Costenoble in Jena.

Die Baukunst des Mittelalters in Italien

von der ersten Entwicklung bis zur höchsten Blüthe.

Von **Dr. Oscar Mothes**, königl. sächs. Baurath etc.

Mit ca. 200 meist noch unedirten Illustrationen in Holzschnitt und 6 lithogr. noch unedirten Illustrationen in 7—12f. Farbendruck.

Zwei starke Bände. Lex.-8. Ist in 5 Theilen erschienen.
Preis für das ganze Werk 42 M.

Das vorstehende, mit eingehendster Kenntniss der Denkmäler, deren Alter, Entstehung etc. verfasste Werk ist bestimmt, eine Lücke in der Geschichte der ital. Baukunst auszufüllen, indem der Herr Autor dasselbe unparteiisch, auf eigene und auf die neuesten Forschungen anderer Fachmänner sich stützend, unter Berücksichtigung der Personalkunde in correcter und verständnissvoller Darstellung behandelt. Das Buch bringt vorwiegend noch nicht veröffentlichte Illustrationen von Denkmälern der Baukunst und hat Se. Majestät der König Albert von Sachsen dessen Widmung allergnädigst anzunehmen geruht.

Hettner's Bibliothek.

Soeben erschien und steht auf Verlangen gratis und franco zu Diensten:

Antiquarischer Katalog: **Kunst — Archaeologie — Architektur.** Geschichte, Theorie und Technik der bildenden Künste, Kunstdenkmäler, Kunstgewerbe; ältere und neuere Illustrationswerke. Aus dem Nachlasse des Geh. Hofrath Prof. Dr. **Hermann Hettner** in Dresden u. A. (1927 Nrn.)

Leipzig, 1. November 1883.

F. A. Brockhaus' Sortiment und Antiquarium.

Soeben erschien und steht gratis auf Verlangen zu Diensten:

Katalog 51: Schöne Künste. Architektur. Malerei. Skulptur (Todtentänze, Embleme etc.)

Basel. **H. Georg,** Antiquariat.

Reich illustrirter Preis-Katalog

antiker u. moderner Bildhauerwerke gratis auf Verlangen (bitte zu verlangen). Derselbe mit Phototypien à 1 Mark. (1)

Gebrüder Micheli,
Berlin, Unter den Linden 12.

Durch jede Buchhandlung zu beziehen

GRUNDRISS DER BILDENDEN KÜNSTE.

EINE ALLGEMEINE KUNSTLEHRE

von

HERMANN RIEGEL.

3. neubearbeitete Auflage. Mit 34 Holzschnitten. Lexikon-Octav. In eleg. Halbfranzband. Preis 6 M.

Inhalt. I. Abtheilung: Die Kunst, die Künste und das Schöne. 1) Stellung der Kunst in der allgemein menschlichen Entwickelung. 2) Die Kunst und das Schone. 3) Die verschiedenen Künste. 4) Erscheinungsformen der Kunst. 5) Entwickelungsstufen der Kunst. — II. Abtheilung: Die Kunst und die Kunstler. 6) Grundlage der Kunstubung. 7) Die Anordnung. 8) Mittel und Verfahren der Darstellung. A. Baukunst. B. Bildhauerei. C. Malerei. 10) Das Dargestellte nach Art und Styl. — III. Abtheilung: Die Kunst und die Zeit. 11) Die Kunstgeschichte. 12) Die Betrachtung der Kunstwerke. 13) Die Kunst und ihre Pflege. A. Lehrmittel. B. Förderungsmittel. — Anhang: Die nachbildenden Kunste.

Die Wiener „*Neue Freie Presse*" urtheilte über dasselbe:

„RIEGEL'S Buch ist für den Laien geschrieben, aber von einem Fachmann. Das Publikum erhält in demselben nicht mehr, als es bedarf, aber auch nicht weniger. Der Verfasser macht keinerlei Voraussetzungen bei seinem Leser, ausser der einen, dass er ein gebildeter Mann sei. Er belehrt ihn über das, was Kunst heisst, und dann über die Stellung der verschiedenen Künste zu einander; er gibt ihm nicht nur eine Aesthetik der bildenden Künste, sondern auch ihre Technik: und das ist es, was er mehr gibt, als die meisten anderen Bücher. Es ist nicht nur die Geschichte der Kunst, die er vorträgt, sondern er beschreibt auch die Mittel ihrer Ausführung: er bleibt mit uns nicht in den Museen, sondern geht mit uns in die Ateliers. Mit einem Wort: es ist ein encyklopädischer Leitfaden zur Kunstwissenschaft." (3)

Leipzig. Baumgärtners Buchhandlung.

Soeben erschien:

Auktions-Katalog XXVI

enthaltend

Kupferstiche, Radirungen und Holzschnitte alter Meister, Farbendrucke u. Schabkunstblätter der französischen u. englischen Schule des XVIII. Jahrhunderts

und

Seltene Russische Portraits

aus den Mappen eines

Norddeutschen Kunstfreundes

sowie die

DÜRER-SAMMLUNG

mit dem

Künstlerischen Nachlass

des Historienmalers

PHILIPP VEIT

durch Licht- u Farbendr. ill. Ausg. M. 4,—
gew. Ausgabe (für Frankirung) M. —,20.

Versteigerung

Mittwoch den 21. Novbr. u. folgende Tage
von 10 bis 1 und 3 bis 6 Uhr
in unserem neuen Oberlichtsaale
Behren-Strasse 29a.

AMSLER & RUTHARDT, Berlin W.

Hugo Grosser, Kunsthandlung,

Leipzig, Querstr. 2, I,

Specialität: Photographien.

Vertretung und Musterlager der ersten photogr. Anstalten des In- und Auslandes, wie Ad. Braun & Co. in Dornach — G. Brogi in Florenz — Fratelli Alinari in Florenz — C. Naya in Venedig u.a.m. **Reproduktionen** von Gemälden und Handzeichnungen alter und neuer Meister, Fresken und Statuen aller bedeutenden Museen Europa's. **Ansichten nach der Natur** von der Schweiz und Italien, (neu: die Gotthardbahn von Braun & Co.) Architekturen. **Studien für Künstler,** darunter besonders männliche, weibliche und Kindermodelle nach dem Leben, in Kabinet-, Oblong- und Salonformat (letzteres neu). Kataloge. Musterbücher. Billigste Baarpreise. Prompte Lieferung. (4)

Für Kunstfreunde.

Der neue Katalog der **Photographischen Gesellschaft, Berlin** (enthaltend moderne und klassische Bilder, Pracht- und Galeriewerke, Photogravüren ꝛc.), mit 4 Photographien nach **Kaulbach, Rembrandt, Müller, Van Dyck,** ist erschienen und durch jede Buchhandlung oder direct von der Photographischen Gesellschaft gegen Einsendung von 50 Pf. in Freimarken zu beziehen (6)

Hierzu zwei Beilagen: von Carl Schleicher & Schüll in Düren und von J. Engelhorn in Stuttgart.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von August Pries in Leipzig.

19. Jahrgang

Beiträge

sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

15. November

Nr. 5.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1885.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von Oktober bis Ende Juni jede Woche am Donnerstag, von Juli bis Ende September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Ed. Mandels Stich der Sixtinischen Madonna.

Das Ereignis des Tages in der Kunstwelt bildet der neue Kupferstich nach Raffaels Sixtinischer Madonna, das letzte Werk Eduard Mandels. Handelt es sich doch um das berühmteste Gemälde des Urbinaten und zugleich um eine der großartigsten und schwierigsten Aufgaben der Kupferstichkunst. Das muß ein kühner Mann sein, welcher sich an die Wiedergabe der Sixtinischen Madonna wagt. Nur die volle Herrschaft über alle Mittel, welche der Kupferstichkunst zu Gebote stehen, giebt den Mut zum Versuche, und selbst dann ist das Gelingen nicht unbedingt sichergestellt, denn das Raffaelische Gemälde ist eine ganz eigenartige Schöpfung. Ein geheimnisvoller Zauber ruht auf demselben. Ich meine nicht die äußeren Umstände, unter welchen das Werk entstanden ist; diese waren einfacher Natur. Ein ferngelegenes Kloster bestellte wahrscheinlich durch Vermittelung eines römischen Gönners ein Altarbild, welches Raffael eigenhändig vollendete. Den Schleier möchte man gern von der Gemütsverfassung heben, in welcher der Künstler sich befand, als er die Sixtinische Madonna malte. Raffael kam von den Teppichkartons her. Noch war seine Phantasie unmittelbar erfüllt von den mächtigen Gestalten und großen Formen, in welchen er die Helden der christlichen Vorzeit geschaut hatte. Der Wiederhall dieses gewaltigen Idealismus pflanzt sich bis zur Sixtinischen Madonna fort. Daher stammt die Hoheit, der ergreifende Schwung der Auffassung in der letzteren, die Vertiefung der einzelnen Charaktere, besonders des heiligen Sixtus. Es spricht aus dem Gemälde aber auch eine Innigkeit des Ausdrucks, eine Glut der Empfindung, wie aus keiner anderen Schöpfung Raffaels, und diese geht offenbar auf eine besondere Seelenstimmung des Künstlers zurück. Es ist gewiß nicht geraten, aus dem Werke auf das Leben des Malers rasche Schlüsse zu ziehen. Hier treibt es uns aber beinahe unwiderstehlich, von einem geheimnisvollen persönlichen Erlebnisse Raffaels zu träumen, von einem unnennbar reichen Gefühle des Glückes zu phantasiren, welches ihn gerade damals durchrieselte und eine Welt voll von stolzer Schönheit, vollendeter Anmut, heiterer Schalkheit ihm vorspiegelte. Die ergreifende Wirkung der Sixtinischen Madonna beruht ja wesentlich darauf, daß in ihr die Züge unnahbarer Hoheit und zündender Schönheit wunderbar verschmolzen sind. Für gröbere Naturen fallen diese Züge aus einander. Gar lehrreich sind in dieser Beziehung die Kosaken und Napoleonischen Offiziere, von welchen Kügelgen in seinen „Erinnerungen eines alten Mannes“ erzählt. Die Barbaren knieten vor dem Andachtsbilde nieder, die frivolen Bewohner des modernen Babel erglühten nur für die Schönheit des Weibes. Für den kunstsinnigen Betrachter giebt es keinen solchen Dualismus. Er begrüßt in der Sixtinischen Madonna die Vereinigung des religiösen Ideals mit dem Muster menschlicher Schönheit, die Verkettung himmlischen Glanzes mit dem strahlendsten irdischen Reize. Das erklärt die Schwierigkeit treuer Wiedergabe des einzig in seiner Art dastehenden Werkes und macht es begreiflich, daß nur vollkommene Meister des Grabstichels sich an dieselbe wagten.

Vier hervorragende deutsche Kupferstecher haben in diesem Jahrhundert ihre Kunst an der Sixtinischen Madonna geübt, jeder derselben hat das Beste, dessen er fähig war, in ihrer Nachbildung geleistet. Es wäre unbillig, im Angesicht der neuesten, wie sich von Mandel nicht anders erwarten ließ, meisterhaften Wiedergabe des Gemäldes die Verdienste der älteren Stiche schlechtweg zu vergessen. Der Kupferstecher verhält sich zum Schöpfer des Originals ähnlich wie in der Musik der ausübende Künstler zum Komponisten. Eine Beethovensche Sonate wird von Rubinstein anders aufgefaßt als von Bülow oder Clara Schumann. Schwerlich wird jemand behaupten, von dem einen unbedingt schlecht, von dem anderen unbedingt gut. Jeder legt etwas von seiner subjektiven Natur in das Originalwerk hinein, und hebt die eine, ihm zusagendere Seite desselben stärker hervor. Wir müssen es gelten lassen, wenn nur kein ganz fremder oder gar entgegengesetzter Zug jenem beigemischt wird. Das ist ja der unermeßliche Vorzug der künstlerischen Reproduktion vor der mechanischen, mag die letztere noch so sehr durch äußere Treue sich auszeichnen, daß in ihr das Original geistig wiedergeboren wird. Es hieße die ernste, Lebensaufgaben erfüllende Arbeit der älteren Meister mit Undank lohnen, wollten wir bei allem reichen Lobe, welches die jüngste Wiedergabe verlangt und empfängt, jene einfach ignoriren. Auf den ersten Blick gewahrt man, daß Mandels Stich mit der Auffassung des Bildes durch Friedrich Müller die nächste Verwandtschaft zeigt, zu dem Kellerschen Blatte im größten Gegensatze steht. Keller stand bekanntlich im Banne der religiösen Schule, welche von Overbeck die stärksten Inspirationen empfing, und hatte unmittelbar vorher Raffaels Disputa verkörpert. Ihn ergriff am mächtigsten die religiöse Weihe, der ideale Schwung der Sixtina. Die stärkste Betonung legte er auf den visionären Charakter des Bildes. Diesem Punkte ordnete er, ganz seiner Natur gemäß, alle Einzelheiten unter, nach diesem Maßstabe behandelte er alle Formen. Sie durften nicht zu scharf vortreten, ähnlich wie auch die farbigen Kontraste eine leise Abdämpfung erfuhren. Mandel ging von einem anderen Standpunkte aus. Ihn packte in erster Linie die malerische Schönheit, die Formenvollendung des Werkes. Innerhalb dieser Einrahmung erst gab er dem visionären Charakter sein Recht. Er sah das Gemälde farbiger als alle seine Vorgänger und legte auf die genaue Durchführung der Einzelheiten das größte Gewicht. Überaus sorgfältig, viel genauer als namentlich auch in dem Stiche Müllers, erscheinen die Gewänder gezeichnet, die Falten modellirt. Mit schärfster Bestimmtheit werden alle Formen herausgearbeitet, ohne aber daß die Harmonie des Ganzen eine Schädigung erleidet. Um Mandel gerecht zu werden, muß man besonders die Gewänder der Madonna und der heiligen Barbara, sowie das Pluviale des Papstes studiren. Wie trefflich ist z. B. die goldgewirkte Borte des Papstmantels wiedergegeben, wie genau der Wurf des Gewandes der Madonna nachgebildet! Wunderbar gelungen ist dann weiter das Antlitz der Madonna und die Köpfe der beiden Engelsknaben, deren schalkhafter Ausdruck mit vollkommener Wahrheit zur Geltung kommt. Die Gefahr, durch die kräftigen Farbenkontraste die Einheit zu stören, vermied er glücklich durch die geschickte Massenverteilung; während Papst Sixtus im ganzen heller gestimmt ist, erscheint die heil. Barbara tiefer im Tone gehalten, so daß die beiden Seiten ruhig gegeneinander abgewogen erscheinen. Die meisterhafte Stichelführung bedarf keiner besonderen Erwähnung, sie ist bei Mandel selbstverständlich. Auch das peinlich grübelnde kritische Auge findet höchstens einzelne Kleinigkeiten, wie die lang zugespitzten Finger des einen Engels und den scharfen Umriß des umgelegten Zipfels vom Papstmantel, für einen Augenblick befremdend. Mandels Werk steht mit der Richtung auf das Malerische, Formenreiche und Formenscharfe, welche unsere Kunst zu ihrem Heile eingeschlagen hat, in vollkommener Übereinstimmung, und so wird auch seine Schöpfung, die glänzendste Verkörperung der Sixtinischen Madonna, ohne Zweifel ein Liebling aller modernen Kunstfreunde werden und bleiben.

Anton Springer.

Reorganisation der Ecole des beaux-arts zu Paris.

Die seit langem vorbereitete und in den beteiligten Kreisen sehnlich erwartete Reorganisation der Pariser Kunstschule ist durch das vom Präsidenten der Republik am 30. Sept. d. J. genehmigte neue Statut, das soeben in Wirksamkeit tritt, zur Wahrheit geworden. Dasselbe ist das Resultat langwieriger Beratungen und Erwägungen, die im Schoße des obersten Schulrates der Anstalt und der Direktion der schönen Künste zu dem Zwecke stattfanden, um sowohl Mißbräuche, die sich durch laxe Befolgung des bisher geltenden Reglements eingeschlichen hatten, zu beseitigen, als auch um Reformen anzubahnen, die geeignet wären, eine gedeihliche Fortentwickelung der Anstalt für die Zukunft zu verbürgen.

In ersterer Richtung ist besonders der Artikel des neuen Statuts wichtig, welcher bestimmt, daß die zur Teilnahme am Unterricht zugelassenen Ausländer sich hinfort allen den Verpflichtungen zu unterwerfen haben, die für die inländischen Schüler maßgebend sind. Das alte Statut hatte den ersteren gewisse Vorrechte ein=

geräumt, betreffend die Aufnahmsprüfungen, die Verpflichtung zur Teilnahme an den Konkursaufgaben u. a. m., infolge deren manche Ateliers der Schule zum Nachteile der einheimischen Schüler von fremden überfüllt waren. — Die sogenannten offiziellen Ateliers (Meisterateliers) werden durch das neue Statut aufrecht erhalten (je drei für Malerei, Skulptur und Architektur, je eines für Kupferstich und Medailleurkunst), doch wird ihre Organisation wesentlich modifizirt. Nach dem alten Reglement stand den Vorständen derselben die Entscheidung über die Zahl der aufzunehmenden Schüler, die Wahl der Aufgaben für die Aufnahmsprüfung und die Beurteilung ihrer Lösung ausschließlich zu. Das neue Statut überträgt dieselbe dem obersten Schulrate der Anstalt im Einvernehmen mit dem Vorstande des betreffenden Ateliers, und hebt so die sogenannte Autonomie der offiziellen Ateliers, die bisher einen Staat im Staate bildeten, auf, was sowohl für die innere Disziplin der Schule als auch für die Lehrresultate nur von heilsamer Wirkung sein kann. Jedenfalls wird die Einführung strenger Aufnahmsprüfungen eine Menge mittelmäßiger Talente zum Vorteile der wirklich Begabten von der Schule fernhalten und das in den letzten Jahren gesunkene Niveau der Studien an der Anstalt wieder heben.

Als oberste Behörde der Anstalt setzt das neue Statut den Oberschulrat (conseil supérieur de l'école) ein, der außer dem Direktor der schönen Künste, dem Direktor und Sekretär der Schule und fünf Professoren derselben, die auf Vorschlag des Lehrkörpers von dem Minister des Unterrichts und der schönen Künste ernannt werden, noch aus je zwei Malern, Bildhauern und Architekten, einem Medailleur und fünf anderen Personen besteht, die der Schule fernstehen und gleichfalls durch den Minister berufen werden. Der Oberschulrat entscheidet in allen Fragen der Lehrerkonferenzen, giebt seine Meinung ab in allen Fällen, die ihm von der Administration oder vom Minister vorgelegt werden, setzt das Lehrprogramm, die Liste der Jury's für Prüfungen und Konkurse fest, macht dem Minister Vorschläge für die Neubesetzung erledigter Lehrstühle und hat über alles, was das Verhältnis der Schüler betrifft, sowie über alle Disziplinarfragen zu entscheiden.

Außer dem administrativen Personal (Direktor, Sekretär, Hausverwalter, Bibliothekar und sonstigem Hilfspersonal) und den Vorständen der Meisterateliers besteht der eigentliche Lehrkörper aus den Fachprofessoren für Ornamentzeichnen, Perspektive, Anatomie, allgemeine Geschichte, Mathematik, beschreibende Geometrie, Physik und Chemie, Steinschnitt, Baukonstruktionslehre, Baugesetze, Geschichte der Architektur, theoretische Architektur, Litteratur, klassische Archäologie und Geschichte, Kunstgeschichte und Ästhetik, dekoratives Entwerfen, Zeichnen, Modelliren, praktische Architektur und Bildhauerkunst. Hieran schließen sich je vier Professoren der Malerei und der Skulptur, denen es obliegt, abwechselnd je einen Monat die Abendkurse der Schule zu leiten und die Programme für die Konkurse an denselben aufzustellen. Zweck dieser Abendkurse, die durch das neue Statut eingeführt werden, ist es nämlich, das gleichzeitige Studium der Elemente der Malerei, Skulptur und Architektur bei den Zöglingen der ersten beiden Künste zu fördern, um einerseits der bisherigen Einseitigkeit der Ausbildung entgegenzuwirken, andererseits zugleich ein volleres Verständnis der Bedingungen des eigenen Kunstzweiges sowie die Fähigkeit zur Behandlung umfassender Aufgaben bei den Eleven zu wecken. Das Verdienst der Initiative zu dieser den Keim fruchtbarer Entwickelung in sich tragenden Reform gebührt dem derzeitigen Direktor der Kunstschule, Paul Dubois, der schon im Jahre 1879 dem Professorenkollegium einen Entwurf für die Organisation gleichzeitiger Lehrkurse für Malerei und Skulptur vorlegte. — Als außerordentliche Professoren können überdies auf Vorschlag des Oberschulrates zeitweilig auch solche Personen an die Schule berufen werden, die als Spezialität ihrer Studien in irgend einem Zweige der Theorie, Praxis oder Geschichte der bildenden Künste über besondere Kenntnisse verfügen.

Ein Reglement des Ministers bestimmt die Bedingungen für die Zulassung der Schüler zu den Vorträgen, zur eigentlichen Schule und den Meisterateliers, ordnet den Gang der Studien, die Reihenfolge der Wettbewerbungen, die Beurteilungen der Prüfungs- und Konkursaufgaben, entscheidet über Natur und Zahl der Preise, Zeugnisse und Diplome, über die Zuteilung der Stiftungen, sowie im allgemeinen über alle Maßregeln, welche die Organisation der Studien erfordert. Aus demselben verdient die Bestimmung hervorgehoben zu werden, derzufolge jeder Schüler der Meisterateliers, der während zweier Jahre keinen Preis errungen, nur auf ausdrückliche Entscheidung des Oberschulrates noch weiter dem Verbande des Ateliers angehören darf.

Zur Beurteilung der Konkurse ordnet das Statut die Bildung eigener Jury's an, die für Malerei, Skulptur und Architektur aus je 30, für Kupferstich aus 7, für Medailleurkunst aus 6 Mitgliedern zu bestehen haben. Zur ständigen Teilnahme daran sind berufen: die Mitglieder der entsprechenden Abteilungen der Académie des beaux-arts, der Direktor (der den Vorsitz führt) und die betreffenden Fachprofessoren der Schule; doch darf die Zahl dieser ständigen Mitglieder nicht zwei Drittel der Gesamtzahl überschreiten. Das letzte Drittel wird bei der erstmaligen Bildung der Jury's auf Vorschlag des Oberschulrats durch den Minister aus Personen ernannt, die der Schule fern

stehen; in der Folge erneuert sich bei Beginn des Schuljahrs jede Jury zu einem Sechstel ihrer nicht ständigen Mitglieder. Das Los entscheidet über deren Austritt, die Ergänzung erfolgt durch Wahl der übrigen Mitglieder, wobei die Ausgeloften wieder wählbar sind. Die so gebildeten Jury's unterliegen der jeweiligen Bestätigung des Ministers.

G. v. Fabriczy.

Korrespondenz.

Leipzig, den 10. November 1883.

Unsere Stadt ist am heutigen Tage um ein neues Denkmal reicher geworden. Wie bei dem kürzlich aufgerichteten Leibniz-Denkmal, hat auch diesmal zwischen Absicht und That ein langer Zeitraum gelegen. Der Grundstock für die Kosten des Reformationsdenkmals wurde bei Gelegenheit der dritten Säkularfeier der Einführung des evangelischen Kultus in Leipzig im Jahre 1839 von Freunden der guten Sache zusammengebracht, ist weiterhin durch Zinszuschlag langsam gewachsen und vor etwa zwei Jahren durch eine Beisteuer aus städtischen Mitteln auf die Höhe gebracht, welche erforderlich war, um ein der Stadt und des Zweckes würdiges Monument in Ausführung zu bringen. Meister Schilling hat dann in Gemeinschaft mit seinen Gehilfen ein übriges gethan, um die Enthüllung des Denkmals am Tage der Lutherfeier zu ermöglichen, und fand dabei ausreichende Unterstützung bei dem Werke Lauchhammer, welches den Guß in trefflicher Weise ausführte und nur mit den Sockelreliefs im Rückstand blieb, die einstweilen durch bronzirte Gipsabgüsse ersetzt wurden.

Das Monument erhebt sich auf dem freien Platze vor der Johanniskirche. Auf dreistufiger Basis steigt der viereckige Sockel empor, dessen Masse (polirter Granit) sich nach oben verjüngt und mit einem an der Unterkante ausgekehlten Sims nach Art ägyptischer Pylonen abgeschlossen ist. Da schräg ansteigende Flächen für Reliefdarstellungen nicht wohl geeignet sind, so hat der Künstler, um vertikale Felder zu gewinnen, zu einem, freilich nicht ganz befriedigenden Auskunftsmittel gegriffen. Er umgab den Granitblock mit einem bronzenen Gurt, welcher kräftig profilirt und an der Oberkante mit einer Borte von Eichenlaub abgeschlossen ist. Dieser Gurt erweitert sich an den vier Seiten zu je einem länglichen, oben in Bogenform geschlossenen Rahmen, der vorspringend die senkrechte Richtung erhält. Jeder dieser vier Rahmen umschließt eine oder mehrere Scenen, welche auf die Einführung der Reformation in Leipzig Bezug haben. Das Relief der Stirnseite stellt die Erschließung der Kirche dar, welche zuerst dem evangelischen Gottesdienste geöffnet wurde. Heinrich der Fromme, umgeben von den Vertretern der Stadtgemeinde, händigt dem lutherischen Prediger den Kirchenschlüssel aus. Das zweite Relief zeigt die Austeilung des Abendmahls unter beiderlei Gestalt, das dritte Taufe, Kirchengesang und Konfirmation, das vierte Predigt, Hausandacht und Priesterehe.

Die Gruppen sind auf allen Reliefs übersichtlich geordnet und die Motive einfach und klar ausgesprochen. Wie man in den einzelnen Figuren von neuem des Meisters Kunst in der Charakteristik und in der Wiedergabe seelischer Vorgänge zu bewundern Gelegenheit findet, so auch in der Gesamtanordnung die künstlerische Weisheit, die ihre Mittel zu Rate hält und nicht mehr auszudrücken versucht, als was unter Rücksicht auf schöne Linien und auf Gemeinverständlichkeit sich sagen und ausdrücken läßt. Die Bronzegruppe auf dem schlanken Sockel, welche sich trefflich aufbaut, stellt Luther sitzend dar; er blickt, die aufgeschlagene Bibel auf den Knieen, ins Weite, als ob er über eine dunkle Stelle zur Klarheit zu gelangen suche; neben ihm aufrecht stehend Melanchthon, der sich zu Luther wendet, indem er mit der Rechten die Lehne des Stuhls erfaßt, während er in der Linken ein Buch hält und eine demonstrirende Armbewegung macht, sodaß es scheint, als habe er eben seine Meinung über den Punkt geäußert, welcher Luther zum Nachsinnen veranlaßt. Die Anordnung der Gruppe hat manchen Widerspruch herausgefordert. Den Mann des beschaulichen Lebens würde man sich wohl lieber sitzend und den Mann der kühnen That lieber stehend denken. Wenn der Künstler das Verhältnis umkehrte, so hatte er dazu seinen guten Grund: die hagere Gestalt des großen Humanisten ließ sich für die Entwicklung des Denkmals nach oben besser verwerten, wenn er sie stehend darstellte, und dafür der korpulenteren Gestalt Luthers, der als ein Fünfziger gedacht ist, die sitzende Stellung gab. Daß Schilling durch diese Anordnung die geistige Überlegenheit des gelehrten Denkers über den Reformator hätte ausdrücken wollen, ist eine hier und da laut gewordene Interpretation, die interessant, aber wohl kaum thatsächlich begründet ist, denn Luther erscheint immerhin nicht nur der Masse, sondern auch dem Ausdruck nach als der bedeutendere von beiden. Auch ohne den neben ihm stehenden Freund würde ein Luther in dieser Auffassung und Gestaltung für sich selbst genug sein, während die zu ihm herabgebeugte Gestalt Melanchthons ihr Daseinsrecht nur aus der Verbindung mit dem Reformator herleiten kann. So kommt sehr treffend das Verhältnis der beiden großen Männer zum Ausdruck, wie es der historischen Wahrheit entspricht.

Man kann darüber streiten, ob das gemüthafte Motiv, welches die beiden Figuren in geistige Bezieh-

ung setzt, sich mit dem monumentalen Charakter eines Kunstwerkes verträgt; unverkennbar ist aber der Vorzug, der ihm eigen ist, populär und verständlich zu sein, und es will uns bedünken, als ob es aus diesem Grunde annehmbarer sei als z. B. das symbolische Motiv, welches bei dem Goethe-Schillerdenkmal in Weimar von dem einen Dichter zu dem anderen hinüberleitet. Schwerer wiegt das Bedenken über die Höhe des Sockels, welche den Körperbau der sitzenden Figur nur bei ziemlich weitem Abstande in richtigen Verhältnissen erscheinen läßt.

Die Enthüllungsfeierlichkeit war eine großartige Ovation, welche die Bevölkerung der Stadt, gemischt mit vielen fremden Zuzüglern, den Helden des Reformationsdramas darbrachte, sodaß die Manen Luthers völlig versöhnt sein werden mit der Stadt, die dem tapfern Gottesstreiter einst zu so manchem zürnenden Worte berechtigten Anlaß gab. Es war aber auch eine voll verdiente Ovation für den bei der Enthüllungsfeier anwesenden Meister, dessen prächtige Schöpfung, als die Hülle fiel, mit lautem Jubelrufe von der versammelten Volksmenge begrüßt wurde.

E. A. S.

Kunstlitteratur und Kunsthandel.

P. **Als sechstes Bändchen der „Liebhaber-Bibliothek alter Illustratoren"** hat die Verlagsbuchhandlung von Georg Hirth in München Lucas Cranachs Wittemberger Heiligtumsbuch von 1509, oder wie der eigentliche Titel lautet: „Dye Zaigung des hochlobwurdigen Heiligthumbs der Stifftkirchen aller heiligen zu Wittemberg", erscheinen lassen. Die Reproduktion dieses sehr seltenen Druckes ist ein recht verdienstvolles Unternehmen. Von den Heiligtumsbüchern aus dem Beginne des 16. Jahrhunderts ist nur das Wiener (von 1502) genügend neu herausgegeben; das überaus seltene Heiligtumsbuch von Halle (1520) harrt noch einer Nachbildung. Alle diese Bücher enthalten eine große Anzahl heiliger Geräte aller Art, Reliquiare der verschiedensten Formen, zum Teil von höchster Schönheit und Sorgfalt der Ausführung; sie bilden einen wahren Ornamentenschatz, für den Goldschmied besonders, an den die Herstellung kirchlicher Geräte öfters herantritt. Das Buch ist somit, wie auch die übrigen Bände der Liebhaber-Bibliothek, nicht bloß für den Kunstfreund, sondern auch für den ausübenden Künstler von hohem Wert. Leider hat mit diesem Bande die Verlagsbuchhandlung die bisherige Praxis, die Bändchen der Serie in einfacher, schlichter Weise zu reproduziren, verlassen: sie hat das Buch auf Papier abgezogen, welches mit künstlichem Schmutz, Stockflecken und anderem Zubehör versehen ist; sie versucht es mithin, das Bändchen auf den ersten Blick alt erscheinen zu lassen. Dieses Verfahren ist eine Spielerei, die sich ein Privatmann auf anderen Gebieten, wo man ihr leider auch begegnet, wohl erlauben darf, aber kein Verleger. Schmutz bleibt Schmutz, ob er künstlich oder natürlich ist, und es giebt noch reinliche Menschen genug, denen ein Buch, wie die Reproduktion des „Wittemberger Heiligtumsbuches" widerlich ist. Nicht umsonst schätzt man intakt erhaltene Kunstwerke und Bücher besonders hoch, wenigstens Leute, welche nicht bloß alte, sondern auch gute Sachen besitzen wollen. Die Konsequenz eines solchen Verfahrens sind: Fettflecke, abgerissene Ecken und ein zerlederter Einband. Vielleicht kommen wir noch dahin! Jeder, der es mit der Kunst ernst meint, der ihre Pflege nicht als eine Art Mode oder Geschäft ansieht, wird solche Verirrungen bedauern. Lessing hat sich in einem ähnlichen Fall, wie immer treffend, geäußert: „Ein anderes ist der Altertumskrämer, ein anderes der Altertumskundige. Jener hat die Scherben, dieser den Geist des Altertums geerbt."

Sch. v. B. — **Der Weimarische Radirverein,** dessen bisherige Publikationen auf der internationalen Ausstellung der graphischen Künste in Wien ein wohlverdientes Ehrendiplom errangen, bringt eben in seinem 1883er Jahrgang 14 neue Blätter, welche von seiner Strebsamkeit Kunde geben. Zwar müssen wir schmerzlich die Beiträge Hagens und vor allen die Willem Linnigs jun. vermissen; doch sind einige Blätter neu beigetretener Künstler interessant genug, um die Lücke einigermaßen zu decken. Zunächst nennen wir die höchst charakteristischen „Bierbankpolitiker" von Otto Günther, dessen trefflich individualisirte Genrebildchen ja hinreichend bekannt sind. Eine schlafende Schildwache in Landsknechtstracht von Herger und die Thüringer Dorfbewohnerin von O. Schulz sind ebenfalls recht interessante Beiträge. Karl Rettichs Strandbilder und Weichbergers Waldlandschaften sind wiederum in je zwei wohlgelungenen Blättern vertreten. Schmidt und Ahrends lieferten einige Tierstücke, Mücke eine Marine und Frenzel einen malerisch aufgefaßten Studienkopf. — Sicherlich wird sich diese Edition des Vereins eine große Anzahl neuer Freunde erwerben. Die Sammlung ist, wie die früheren, bei Kraus in Weimar erschienen.

Preisverteilungen.

x. — **In der Konkurrenz um Skizzen zur bildlichen Ausschmückung des Festsaales im Wiener Rathause** sind jetzt die Preise zuerkannt worden im Betrage von bezw. 2000, 2000 und 1000 Gulden. Alle drei fielen an Wiener Maler: der erste an L. Mayer, einen Schüler Führichs, für das Projekt Motto „Vindobona", der zweite an A. Groll, Motto: „Glück und Unglück wird Gesang", der dritte an J. Schmidt, Motto: „Ans Vaterland ans teure schließ dich an". Ein vierter Entwurf, Motto: „Die Zeit ist kurz, die Kunst ist lang", wurde zum Ankauf empfohlen. Dem Programm nach wird mit dem Verfasser des an erster Stelle prämiirten Projekts über die Ausführung zu verhandeln sein.

Personalnachrichten.

· Der Bildhauer Alois Löher, von dem wir erst kürzlich berichteten, daß seine Kunst in den Vereinigten Staaten so viel Anerkennung findet, wurde an der Metropolitan School of Art in New-York zum Professor der Modellirklasse ernannt.

Sammlungen und Ausstellungen.

A. S. **Die Luther-Ausstellung des großherzogl. Museums zu Weimar.** An vielen Orten Deutschlands ist der glückbare Gedanke erfaßt und ausgeführt worden, bei Gelegenheit des Lutherjubiläums die litterarischen und künstlerischen Zeugnisse der Reformation zu sammeln und auszustellen. Schwerlich besitzt aber eine andere Stadt man möchte sagen ein so großes historisches Anrecht an eine Lutherausstellung, wie die Hauptresidenz der Ernestinischen Fürsten, wie Weimar, dessen Museum, Bibliothek und Archiv gerade aus der Reformationszeit reiche Schätze bergen. Seitdem wir erfahren haben, daß die Ausstellung von C. Ruland geleitet werde, wußten wir, daß auch die höchsten Anforderungen volle Befriedigung empfangen werden. Der Katalog derselben liegt vor uns. Er ist von Ruland mit der gewohnten Sorgfalt und Genauigkeit verfaßt. Ist ja doch Ruland, wie sein Raffaelkatalog, sein Katalog der Birckenstockschen Sammlung, der Weimarer Prellerausstellung u. s. w. bewiesen haben, in diesem Kreise ein anerkannter Meister. Nur wer in der Lage war, ähnliche Arbeiten selbst vorzunehmen oder auf Kataloge seine Forschungen stützen zu müssen, weiß den Aufwand wissenschaftlicher Kraft zu würdigen, welcher in solchen scheinbar anspruchslosen Verzeichnissen verborgen ruht. Die Weimarer Ausstellung umfaßt fünf Abteilungen: Porträts, Medaillen, Handschriften, Originaldrucke und moderne Darstellungen. Die letzte Abteilung bildet wohl die schwächste Seite. Nicht durch die Schuld der Aussteller. Die moderne Malerei ist der Reformation nicht in jeder Hinsicht gerecht geworden, hat ihr

mit Vorliebe und künstlerischem Erfolge namentlich die Genremotive abgewonnen. Ob die jetzt so allgemein beliebten Maskenaufzüge oder, wie man sie vornehmer nennt, historischen Festaufzüge dem Mangel abhelfen werden, müssen wir in aller Bescheidenheit bezweifeln. Die größte Bedeutung haben offenbar die zweite und vierte Abteilung. In solcher Vollständigkeit sind die Medaillen auf Luther und auf die Reformationsfeste in den einzelnen Jahrhunderten noch nicht zusammengestellt worden. Ein großes Verdienst darf dafür Herr Th. Reichenbach in Dresden in Anspruch nehmen, welcher eine Anzahl der prägtesten Medaillen aus seiner Sammlung beigesteuert hat. Bei der Ausstellung der Originaldrucke Luther'scher Schriften wird besonders auf solche Bedacht genommen, welche sich durch künstlerische Ausstattung, Bordüren, Holzschnitte u. a. auszeichnen. Dadurch wird die Thätigkeit der Cranach'schen Schule in ein überraschend glänzendes und vielfach auch neues Licht gestellt. Kunsthistoriker werden diese Abteilung mit besonderem Eifer studiren. Jedenfalls wird durch die Ausstellung erreicht, was das Vorwort des Kataloges verspricht: „Luther, seine Fürsten und seine Freunde werden uns so vergegenwärtigt, wie die Zeitgenossen sie gesehen und abgebildet haben."

J. E. **Für die neue Nationalgalerie moderner Kunst in Rom**, welche ihre Residenz nicht, wie irrtümlich von einigen Blättern berichtet wurde, in dem neuen Prachtbau der permanenten Ausstellungen, sondern in Sta. Maria degli Angeli haben wird, wurden von dem Ministerium für den öffentlichen Unterricht unter anderen bisher folgende Ankäufe gemacht: Michetti's Kolossalgemälde „Das Gelübde"; Camarano's „Schlacht bei San Martino"; Faccioli's „Traurige Reise"; Ferri's „Flucht Eugens IV. von Rom nach Ostia"; Fanni's „Pest von Siena 1374"; Sarenghi's „Fulvia"; Jacovacci's „Alexander VI., welcher von dem venezianischen Gesandten das Bündnis mit der Republik begehrt"; Boggiani's „Kastanienwald am Langensee"; Carcano's „Markusplatz in Venedig", Bezzi's „Mühle am Ufer". Alle diese Bilder wurden auf der letzten Ausstellung angekauft, ebenso wie folgende Werke der Bildhauerei: Allegretti's „Eva" (Marmor); Briggi „Die Grille" (Marmor); Franceschi's „Kaiser" (Bronze); Maraini's „Sappho"; Maccagnani's „Erstes Los", zwei Terracotten von Barbella ꝛc. ꝛc.

Vermischte Nachrichten.

J. E. **Die Generaldirektion der Museen und Galerien in Florenz** hat mit dem Ertrage des daselbst erhobenen Eintrittsgeldes, welches übrigens in ganz Italien seit längeren Jahren in allen öffentlichen Kunstsammlungen erhoben wird, unter Erlaubnis des Ministers des öffentlichen Unterrichts folgende Ankäufe gemacht: einige Fresken von Pierin del Vaga (8000 Frs.); eine Terracottabüste von Donatello (27500 Frs.); verschiedene Gegenstände aus den ägyptischen Ausgrabungen bei der Minervakirche in Rom (5000 Frs.); verschiedene etruskische Altertümer für 6000 Frs; einen monumentalen Brunnen von Benedetto da Rovezzano aus dem Palaste Dal Turco für 60000 Frs; eine kleine Kanone aus dem 15. Jahrhundert (400 Frs); verschiedene ägyptische Gegenstände (7750 Frs.) ꝛc. ꝛc. Im ganzen verwandte sie auf diese Ankäufe die Summe von 240687 Frs. Die übrigen Überschüsse des Eintrittsgeldes aus den Florentiner Sammlungen kamen zur Verwendung bei der Vergrößerung der Säle des archäologischen Museums, bei der Restaurirung der Lokalitäten des Nationalmuseums und der Galerie der Uffizien. Diese Arbeiten, welche in den letzten drei Jahren ausgeführt wurden, kosteten 150050 Lire. Im Durchschnitt beträgt das Eintrittsgeld sämtlicher öffentlichen Galerien in Florenz jährlich etwa 70000 Frs.

Fr. **Schloß Neuenschwanstein**, gegenüber von Hohenschwangau gelegen, ein Bau, an dem seit den ersten Regierungsjahren König Ludwigs II. gearbeitet wurde, ist nunmehr, wie der deutschen Bauzeitung berichtet wird, vollendet. Ursprünglich in gotischem Stil gedacht, wurde es im Stil der italienischen Frührenaissance ausgebaut. Schon bestehende, mächtige Fundamente wurden teilweise wieder beseitigt, um einer andern Anordnung des Grundrisses Platz zu machen. Ist ja doch der König nicht bloß Bauherr, sondern in gewissem Sinn auch Baumeister selbst. Bekannt ist es, daß er die Ideen und Skizzen zur Ausschmückung seiner Schlösser oft selbst zu Papier bringt und daß er das Schloß zu Versailles, nach dessen Vorbild er auf Herrenchiemsee sich eine großartige Residenz erbauen läßt, an Ort und Stelle mit den Plänen in der Hand studirt hat. — Stolz ragt nunmehr der vollendete Bau von Neuenschwanstein in sechs Stockwerken in die Lüfte, geschmückt mit zahlreichen Balkonen und Türmchen und überragt von einem hohen Wartturm, der eine herrliche Aussicht auf das bayerische Hochland gewährt. Sämtliche Gliederungen der Architektur sind aus Granit gearbeitet. Besonders erwähnenswert an der Vorderseite ist ein Portal mit prächtigen Steinhauerarbeiten, ferner zwei Fresken, den Kampf St. Georgs mit dem Drachen darstellend. Verschiedene Erzfiguren symbolisiren das bayerische Königtum. Die Schloßterrasse ist nach einer Seite mit einer mächtigen, wohl 20 m hohen Stützmauer versehen. Betritt man nach Durchschreiten des weiten Hofs das Portal, so erscheint eine pompöse Treppe. Prächtige, von Säulen umschlossene Hallen, mit Statuen geziert, erinnern an die Meisterbauten der italienischen Renaissance. Die Decken sind in reicher Stuckarbeit hergestellt, die Wände mit Fresken der ersten Münchener Künstler geschmückt. Die Fußböden der Säle sind teils in Mosaik, teils als Parkett aus verschiedenen zu Mustern zusammengefügten Holzsorten hergestellt. Während im zweiten und fünften Geschoß die zur Aufnahme einer großen Bibliothek, sowie der Waffen- und Münzsammlungen bestimmten Säle sich befinden, enthält das oberste Stockwerk die Gemächer des Königs, bestehend in einem Arbeitszimmer, einer Bibliothek, einem Schlafzimmer und einem Empfangszimmer. Das Arbeitszimmer zieren Marmorbüsten von Personen, die dem König besonders wert sind, sowie ein Gemälde, das eine Scene aus Wagners „Rheingold" darstellt. Der Bau wurde, wie alle neuen Schlösser des Königs, durch die Hofbauintendanz, an deren Spitze Oberhofbaudirektor v. Dollmann steht, hergestellt.

Aus Hamburg wird geschrieben: Ein in London lebender Millionär, Herr Schwabe, ein geborener Hamburger, ging mit der Absicht um, seine bedeutende Gemäldesammlung, vorzugsweise aus englischen und französischen, aber auch aus deutschen Gemälden bestehend, seiner Vaterstadt letztwillig zu vermachen, hat sich aber entschlossen, Hamburg schon bei seinen Lebzeiten in den Besitz dieser Sammlung gelangen zu lassen, wobei er nur die Bedingung gestellt hat, daß dieselbe hier eine geeignete Aufstellung findet.

Vom Kunstmarkt.

W. **Berliner Kunstauktion.** Wenn die Kunsthandlung von Amsler & Ruthardt einen Auktionskatalog erscheinen läßt, so kann man sich immer gefaßt machen, der auserlesensten Kunstware in demselben zu begegnen. Unsere Erwartung wird beim gegenwärtigen Katalog, der mit Ausschluß von großen Konvoluten 2486 Nummern zählt, nicht getäuscht, ja von Anfang bis zu Ende rege erhalten. Es ist darum auch nicht möglich, in einem Bericht über den Katalog auf das Einzelne, ja nur auf die besten Meister, die hier ihre Vertretung gefunden haben, näher einzugehen und nur in allgemeinen Umrissen sei daher eine Übersicht des Gebotenen versucht. Die erste Abteilung (Nr. 1—1354) enthält eine ausgewählte Sammlung von Kupferstichen, Radirungen und Holzschnitten älterer Meister. Aus dem Beginn der Kunst treten Schongauer, Israel v. Mecken, köstliche Blättchen eines anonymen Meisters, der Monogrammist W (Wenzel v. Olmütz) und Schongauer auf, an die sich dann Dürer mit kostbaren Blättern anschließt. An Perlen der Radirnadel reich ist ferner das Werk Rembrandts und van Everdingens, Interessantes bringen die Stiche nach Hier. Bosch und P. Brueghel; unter dem Schlagwort: Kunsthandwerk finden sich große Seltenheiten von Bocholt, v. Mecken, den Kleinmeistern und dem Meister der Kraterographie. Unter Russica sind viele auf dem deutschen Kunstmarkte seltene Bildnisse russischer Persönlichkeiten verzeichnet, ebenso bei G. F. Schmidt. — Die zweite Abteilung (1355—2101) führt französische und englische

Künstler ins Treffen. Die französischen Stiche stehen unter dem Namen der Erfinder der Komposition, der Maler. Diese Abweichung von der Regel ist erst in neuester Zeit eingeführt worden, weil die Kataloge von Bocher, auf die man sich beruft, in gleicher Weise die Werke der Maler beschreiben. So werden Boucher, Watteau, Fragonard, Freudenberg, Greuze, Lancret, Lavreince, Schall vorgeführt. Mehr kommen hier die verliebten Scenen in Betracht, die oft hohe Preise erzielen, da Frankreich diese Sorte mit Heißhunger ankauft. Neben englischen Schabkunstblättern von Earlom, Val Green u. a. sind noch die höchst seltenen Farbendruckstiche von Debucourt, Descourtis, Janinet und insbesondere von Gautier d'Agoty zu nennen. Die dritte Abteilung endlich enthält die nachgelassene kleine Sammlung des bekannten Malers Philipp Veit. Unter den Stichen ist das fast vollständige Werk A. Dürers hervorzuheben. Den Schluß bilden Veits Handzeichnungen und Aquarelle, dabei der Karton zu dem Gemälde: „Triumph der Religion", und 21 Entwürfe zu des Meisters Hauptwerk im Mainzer Dom. Auch eine Partie Kunsthandbücher sowie älterer illustrirter Werke sind verzeichnet. Die Kunsthandlung hat dem Katalog auch eine dem kostbaren Inhalt entsprechende äußere Form gegeben; auf sieben Lichtdrucktafeln aus dem Atelier von Frisch in Berlin sind die größten Seltenheiten mit einer Klarheit abgebildet, daß sie die Originale vollständig treu wiedergeben. Besonders aber ist das achte Blatt hervorzuheben, welches einen französischen Farbendruck von Janinet (Kat. Nr. 1707) reproduzirt. Es ist Frisch gelungen, nach jahrelangen Versuchen mit Zuhilfenahme des Lichtdruckes ein farbiges Bild herzustellen, das sich mit dem Originale vollkommen deckt. Die Erfindung ist nicht hoch genug anzuschlagen, denn nun sind wir nicht mehr weit von dem Ziele entfernt, Gemälde mit ihren Farben in gleich gelungener Art zu reproduziren. Die Auktion findet am 21. November statt.

Société Rembrandt. Wie L. D. Petit im „Livre" mitteilt, hat sich bei der kürzlich stattgehabten Auktion des Kunstnachlasses von Jacob de Vos dem jüngern den erstaunten Fremden zum ersten Male die „Société Rembrandt" gezeigt. Dieselbe, erst vor einigen Monaten zu Amsterdam gegründet, hat zum Zweck, die Gemälde und Zeichnungen der großen holländischen Meister dem Lande zu erhalten, und es gelang ihr auch, bei der obengenannten Auktion einige wertvolle Stücke zu erlangen. 50 Zeichnungen von Rembrandt und seiner Schule kamen unter den Hammer und brachten 94000 Francs, wovon allein 10400 auf Rembrandts „Boulevard", 8000 auf dessen „Vondel heimkehrend", 8800 auf dessen „Unartiges Kind", 5420 auf eine Landschaft, 3000 auf eine Zeichnung von Cuyp, und 4900 Francs auf ein Porträt Van Dycks kommen. Gesamterlös 630000 Francs.

× **Leipziger Kunstauktion von J. Kowoschewitz.** Bei der am 29. v. M. stattgehabten Versteigerung wurden unter anderen folgende Preise erzielt: A. Achenbach „Holländische Düne" 1500 Mk., „Holländische Kaffeeschenke" 1150 Mk. O. Achenbach „Posilip bei Neapel" 1500 Mk., „Motiv aus Graubünden" 1185 Mk. Alb. Arnz „Am Strand von Neapel" 1500 Mk.; „Engelsburg und St. Peter" 1150 Mk. H. Baisch „Abendstimmung" 500 Mk. P. Böhm „Wäscherinnen" 770 Mk. W. Camphausen „Feldpost" 700 Mk. J. Chelmonsky „Hohe Jagdgesellschaft" 500 Mk. F. von Defregger „Weibl. Kopf" 2700 Mk. L. Douzette „Mondschein" 600 Mk. E. Ducker „Landschaft auf Rügen" 620 Mk. A. Flamm „Küste von Sorrent" 1100 Mk. E. Grützner „Weinprobe" 1500 Mk. C. Hoff „Bei der Alten" 600 Mk. L. Hartmann „Mittagsrast" 1500 Mk. L. Munthe „Winterabend" 685 Mk. A. Nordgren „Mondschein" 510 Mk. C. Sohn „Florentinerin" 800 Mk. H. Salentin „Andacht im Walde" 725 Mk. Fr. Voltz „Austrieb" 1000 Mk. J. Watter „In Gedanken" 350 Mk.

Zeitschriften.

Mittheilungen der k. k. Central-Commission. 3. Heft:
Die Sammlung alter Geschütze im Arsenale zu Wien. Von W. Boeheim (Mit Abbild.) — Ein Kunstwerk altetruskischer Metalltechnik. Von R. Deschmann. — Zur Baugeschichte der Prager Domkirche. Von A. Prokop. — Aus dem Schatze des Kapuzinerklosters zu Wien. (Mit Abbild.) — Die Holzschnitte der Handschrift des Heilthumbüchleins im Pfarrarchive zu Hall. Von Freiherr v. Hohenbühel. (Mit Abbild.)

The Art-Journal. November.
Lant. Aire ... Von A. Meynell. (Mit Abbild.) — German painting at the Munich international exhibition. Von G. Baldwin Brown. (Mit Abbild.) — The years advance in art manufactures. Von G. T. Robinson. (Mit Abbild.) — Velazquez and Murillo. Von P. Villiers. — Misnomers of painters. Von A. Beaver. — Gustave Doré. Von A. B. Edwards. (Mit Abbild.) — The Jones Bequest to South Kensington Museum. Von Gilbert R. Redgrave. — The Bakers' Hall. (Mit Abbild.) — The National Gallery — recent acquisitions. Von H. Wallis. (Mit Abbild.) — The youth of Raphael. Von Vernon Lee. (Mit Abbild.)

Berichtigung.

Kunst-Chronik Nr. 3, Spalte 36, Zeile 22 v. u. lies „Weiblichen" statt „Wirklichen".

Inserate.

Prachtwerke aus dem Verlag von A. G. Liebeskind in Leipzig.

Schildereien aus dem Alpenlande.

Dreissig Lichtdrucke
nach Gemälden von CARL und ERNST HEYN,
Gedichte von R. BAUMBACH
mit Randzeichnungen von J. STAUFFACHER.
Reicher Prachtband in Folio M. 55.

Eingehende Besprechung befindet sich in dieser Zeitschrift. 18. Jahrg. No. 8.

Oesterr. Buchdrucker-Zeitung: „Die 30 Lichtdrucke gehören unstreitig zu dem Vollendetsten und Schönsten, was diese moderne Kunst noch je geleistet hat. — Die grosse Mehrzahl der überdies durch ihren reizenden Gegenstand bestechenden Bilder sind wahre Meisterstücke, über denen der ganze Zauber stimmungsvoller Landschaften ausgebreitet liegt und die man immer und immer wieder beschauen muss, stets neue Schonheiten an ihnen entdeckend."

Hieraus entnommen erschien unter dem Titel:

Wanderlieder aus den Alpen

die Gedichte von **R. Baumbach** apart mit den Randzeichnungen von **Joh. Stauffacher** und einem Holzschnitt nach dem Gemälde von **C. Heyn.**

4⁰ Format in reichem Einband M. 10.

Hierüber äussert sich das **Wiener Salonblatt**: „Innigkeit des Gefühls und vollendete Formschönheit vereinigen sich in diesem Werke Baumbach's zu entzückenden Gebilden der Dichtkunst und die prächtige, wahrhaft künstlerische Ausstattung, welche der Verleger diesen Liedern mitgegeben hat, wird nicht wenig dazu beitragen. das schöne Buch mit den reizenden Handzeichnungen Stauffacher's zu einer Lieblingszierde jedes Salons zu machen." (1)

Im Verlage von **Adolf Gutbier** in Dresden ist erschienen:

Rafael-Werk. 184 Bilder mit Text von W. Lübke. 3 Bände. Gr. Quart. M. 185.
Rafael. Tafelbilder. 94 Bilder mit Vorwort von W. Lübke. Gr. Quart M. 80.
Rafael. Fresken und Tapeten. Ebenso. M. 80.
Rafael. Madonnen. 44 Bilder mit Vorwort. M. 40.
Rafael. Die Stanzen. 35 Bilder mit Vorwort. M. 40.
W. Lübke. Rafaels Leben und Werke. Textband. M. 25.
Calico-Prachtbände. (1)

Seit 1. Oktober cr. erscheint und ist durch alle Buchhandlungen und Postanstalten zu beziehen:

Zeitschrift
für Kunst- und Antiquitätensammler,

herausgegeben unter Mitwirkung
der hervorragendsten Fachschriftsteller
von
Geo. J. Bruck.

Jährlich 24 Nummern mit Illustrationen und Kunstbeilagen.
Subscriptionspreis für den Jahrg. 20 M.
☛ No. 1. als Probe gratis. ☚
Verlag von **Hermann Hucke** in Leipzig

Verlag von F. A. Brockhaus in Leipzig.

Soeben erschien:

Albrecht Dürer's
Tagebuch der Reise in die Niederlande.

Erste vollständige Ausgabe nach der Handschrift Johann Hauer's
mit Einleitung und Anmerkungen herausgegeben von
Dr. Friedrich Leitschuh.
8. Geh. 7 M. 50 Pf. Geb. 9 M. 50 Pf.
Ausgabe auf holländisch Papier, gebunden 15 M.

Unter der Presse befindet sich:
Paul Lacroix,
Directoire, Consulat et Empire.
1795—1815.
1 vol. in-4. de 600 pages, illustré de 10 chromolithographies et de 350 gravures sur bois.
Broché Francs 30.—. = Mk. 24.—.
Relié Francs 40.—. = Mk. 32.—.

Dieses neue Werk des bekannten Verfassers bildet eine Fortsetzung des „Dix-huitieme siecle" und wird den Besitzern desselben sehr willkommen sein. (5)

Strassburg i./E.
R. Schultz & Co., Sortiment.
15. Judengasse.

Für Freunde alter Stiche.

Rubens Galerie de Louxembourg,
vollständig in 25 Kupferstichen **aus den Jahren 1709 und Folge** in schwarzen Rahmen, sehr gut erhalten, nur ein Bild etwas beschadigt, ist zu **verkaufen.** Angebote, dem Werthe dieser seltenen Stichsammlung entsprechend, erbittet sich
Georg Engel in Chemnitz.

Für Kunstfreunde.

Der neue Katalog der **Photographischen Gesellschaft, Berlin** (enthaltend moderne und klassische Bilder, Pracht- und Galeriewerke, Photogravuren ꝛc.), mit 4 Photographien nach **Kaulbach, Rembrandt, Müller, Van Dyck**, ist erschienen und durch jede Buchhandlung oder direct von der Photographischen Gesellschaft gegen Einsendung von 50 Pf. in Freimarken zu beziehen (10)

In meiner Kunstgewerblichen Specialbuchhandlung ist vorräthig und steht Liebhabern zur vorherigen Einsicht zur Verfügung

ENCYCLOPAEDIE
des Arts décoratifs de l'Orient.

I. Les Ornements de la Perse. Mit 60 Tafeln. frcs. 240. —
II. Ornements du Japon. 40 Tafeln. frcs. 130.
III. Ornements de la Chine. 40 Tafeln frcs. 130. —
IV. Ornements Arabes. (40 Tafeln.) frcs. 130. —
V. Ornements Turcs. (30 Tafeln.) frcs. 100.
VI. Stamboul, Moeurs et Costumes par Préziosi. (28 Tafeln.) frcs. 180. —
VII. Le Caire. Moeurs et Costumes par Préziosi. (20 Tafeln.) frcs. 130. —

Dieses grossartige Werk bietet eine reiche Ausbeute orientalischer Decoration in reichstem Farbendruck.

Frankfurt a/M. November 1883.
Johannes Alt,
Kunstgewerbl. Buchh. und Antiquariat.

Hierzu zwei Beilagen: eine von Carl Schleicher & Schüll in Düren und eine von E. A. Seemann in Leipzig.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von August Pries in Leipzig

19. Jahrgang. | Nr. 6.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

Inserate [illegible] angenommen.

22. November | 1883.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von Oktober bis Ende Juni jede Woche am Donnerstag, von Juli bis Ende September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Die elektrische Ausstellung in Wien.

Es war ein herrliches Schauspiel, welches im Spätsommer in der Wiener Prater-Rotunde, der lange verwaisten Riesenhalle, aufgeführt wurde. Die Wiener elektrische Ausstellung übertraf in der Großartigkeit ihrer Anlage und der glücklichen Durchführung des grandiosen Planes weitaus ihre Vorgängerinnen in Paris und München und gab nicht allein ein umfassendes Bild des auf diesem Gebiete von der Wissenschaft Erreichten, sondern zeigte zugleich die allseitig praktische Verwertung der vom Menschengeist unterworfenen Naturkräfte. Die Dynamomaschine, in der die gegebene Kraft sich selbstthätig potenzirt, hat der Verwendung der Elektrizität sowohl für die mechanischen Zwecke als namentlich zur Erzeugung des Lichtes Bahnen erschlossen, die schon in nächster Zukunft viel Bestehendes schwankend machen dürften. Es ist ein Blitz in des Wortes wahrster Bedeutung in das Althergebrachte hineingefahren und man thut gut, bei Zeiten mit diesem Höllenspuk zu rechnen, wenn er uns nicht demnächst die Sinne verwirren soll.

Schon ein Blick auf den Grundplan des Ausstellungskomplexes zeigte, in wie vielfacher Beziehung auch künstlerisches Schaffen von der Fackel dieses modernen Prometheus berührt wird: die gesamten östlich gelegenen Transepte enthielten mehr oder weniger Schaustellungen künstlerischer Natur mit Proben der neuen Beleuchtung; hier die mimende Kunst in dem gemalten Feenreiche der Bühne, dort die Kunstindustrie in traulichen Interieurs und endlich die bildende Kunst als Malerei und Skulptur selbst. — Es war ein guter Gedanke der Ausstellungskommission, neben dem rein Wissenschaftlichen und Technischen auch diesem Teile der Ausstellung eine größere Entfaltung zu geben und durch die That zu beweisen, in wie vielfachen Beziehungen das elektrische Licht künstlerischen Zwecken dienen kann. Die hohen Besuchsziffern, die bis zum letzten Augenblicke noch in steter Steigerung begriffen waren, zeigten wohl am deutlichsten, welch regen Anteil das Publikum an den Schaustücken der Ausstellung nahm, und wie viel Anregung andererseits damit geboten wurde. — Wir stehen am Ende des großartig inscenirten Werkes und es ist wieder stille geworden in dem eisernen Palaste der Krieau. Nicht sobald aber werden dem Gedächtnisse all die wunderbaren Bilder entschwinden, die hier in einem Zauberlichtmeer vor das Auge geführt wurden, und unsere Aufgabe ist es, hier diejenigen Momente der Ausstellung zu verzeichnen, welche die Interessen der Kunst berühren.

Schon die Gesamtanordnung, die Placirung und Gruppirung der Gegenstände, die Erzeugung und Verwendung der elektrischen Kräfte, verdient unsere Beachtung. Während in den westlichen Transepten die Dampfmaschinen pusteten und die zahllosen Spindeln der Dynamomaschinen in Bewegung setzten, entfaltete sich in den östlichen Räumen die Wirkung dieser Arbeit, das Licht in seiner mannigfachen Verwendung. Der kolossale Raum der Rotunde aber galt vorwiegend der Ausstellung elektrotechnischer Apparate mit Demonstrationen etc. Reihen von Bogenlichtern strahlten aus den luftigen Arkaden, von den Galerien, von der Fontäne und selbst aus der schwindelnden Höhe der Laterne und brachten, wohl zum erstenmale seit dem Bestande dieses

Renaissance, keine architektonische Wirkung in voller Macht zur Geltung. Zur dekorativen Ausstattung wurde nicht viel hinzugethan, und ganz mit Recht. Die Riesenfontaine, mit Grün umgeben, gab dem reich belebten Bilde ein passendes Centrum. Im Nord und Süd erheben sich die Pavillons des französischen und österreichischen Ministeriums des Handels, und hinter letzterem, im indischen [illegible] der Kaiserpavillon. Die mannigfachen Ausstellungen der letzten Jahre haben den Architekten reichlichst Gelegenheit geboten, sich in dieser „Improvisations-Architektur" einzuschulen und vor allem das Malerische mit dem Zweckmäßigen zu verbinden. Es tritt auch hie und da [illegible] zu Tage, und zum Lobe der Wiener Architekten sei es gesagt, daß sie hierin den [illegible] vorausstehen, wenngleich auch hier bei den diversen Schöpfungen nicht immer die Grazien Patenstelle vertraten. Dies gilt auch für manches auf der elektrischen Ausstellung, und die Arbeiten des Architekten Decker: die österreichischen Pavillons, die [illegible] Architektur der Interieurs und des Theaters, sind von diesem Vorwurf nicht freizusprechen. Die beliebte „Deutsche Renaissance", wenn dieser Stil schon so geheißen sein muß, tritt zuweilen mit Elementen [illegible] in die heitere Gegenwart, die denn doch auch aus anderen Quellen ihre Ausdrucksmittel zu schöpfen hat.

Wir denken uns von der Fontäne weg in dem Menschengewühl gegen den östlichen Flügel geschoben, wo wir wohl hie und da an [illegible] Herren und Damen [illegible] Toiletten, die [illegible] vom Komité [illegible] genug [illegible] ihr [illegible] Dasein fristen müssen, erreichen aber glücklich den Quertransept und stehen vor dem orientalischen Bazar. Das schmucke Bauwerk ist als ein kleines Meisterstück des Architekten Hieser zu bezeichnen und enthält als Bazar eine Ausstellung von orientalischen Stoffen, Geräten, Waffen u. der Firma Weidmann. Das Äußere ahmt in dem vielwinkeligen Grundriß und dem malerischen Aufbau eine ägyptisch-arabische Villa nach. Palmblattwerk und Schilf bildet teilweise die Bedachung des luftigen Heims, dessen Eingänge ausgebreitete Teppiche beschatten, um den Vorübergehenden zum Besuche des Innern einzuladen. Da ist nebenan der malerische Winkel für den Wächter, vergitterte oder mit Glasmosaik verzierte Fenster schmücken die Wände, und oben in einem reizvollen Friesornamente lesen wir, wenn auch nicht in arabischen Schriftzügen, die Firma des Bazarinhabers. Wir betreten die Vorhalle und werfen einen Blick in das mit Glühlichtern märchenhaft erhellte Innere. Es ist ein ganz entzückender Anblick, diesen farben- und formenreichen Trödel, dessen [illegible] zu schätzen weiß, in so malerischen Gruppen vor sich zu sehen. Das Goldlicht der Maximglühlampe war hier von ganz bestrickender Wirkung. Nur schade, daß dem köstlichen Bilde die entsprechende lebende Staffage fehlte! — Doch weiter: Reminiscenzen an den Orient werden uns auf unserem Spaziergange noch häufig begegnen. Es ist für die Formengebung der Gegenwart charakteristisch, daß inmitten der Schwankungen der Renaissance, die sich unentschieden bald den schweren, ernsten älteren Formen, bald dem ausgelassenen Rococo zuneigt, im Textilen sich der Orient mit einer gewissen Entschiedenheit vordrängt. Orientalische Teppiche allüberall; sogar an den Pforten des Rococosalons finden wir sie schon. Die Kunstdiplomaten werden in nächster Zukunft diese Orientfrage wohl in Betracht zu ziehen haben: wie weit denn dem mathematischen Linienspiel maurester Formen in dem gezähmten Rococo Zulaß zu gewähren ist.

Die Ausstellung der Interieurs, in der unsere ersten Firmen vor das Glühlicht getreten waren, zeigte mannigfach Beherzigenswertes, wenngleich — und dies sei im vornherein gesagt — besonders Neues oder Originelles unter dem Gebotenen nicht vorhanden war. Die Wiener Möbelkünstler und Dekorateure ruhen auf ihren Lorbeeren, die sie in den letzten Jahren im raschen Flug errungen; es ist in dem Schwunge der Phantasie eine Stauung eingetreten; dafür aber hat sich die Technik mehr und mehr gefestigt. Das harmonische Ineinandergreifen der verschiedenen Kunstgewerbe, die Solidität der Arbeit und vor allem die geschmackvolle Detailbildung sind im steten Fortschritt begriffen. Wir sehen darin den deutlichen Einfluß unserer Kunstschulen, der künstlerischen Publikationen und der wiederkehrenden Ausstellungen. Obschon der Zweck dieser Ausstellung nur darin lag, in verschieden dekorirten Interieurs die neuen Beleuchtungsarten vorzuführen, so erhoben sich diese in ihrer sorgfältigen Ausstattung doch weit über eine bloße Gelegenheitsdekoration. Gleich zu Anfang begegnete uns ein reizvoll arrangirter Rococosalon von der Firma Bernhard Ludwig, fein in der Gesamtstimmung und bei aller Heiterkeit der Formen edel gehalten. Nur machte sich gleich hier ein Punkt in der Beleuchtung geltend, der noch öfter in der fortlaufenden Galerie wiederkehrte, nämlich, daß der Raum geradezu peinlich hell erleuchtet war. Das Auge fand keinen Schatten, keinen kühlen Punkt im ganzen Raum: alles schwamm körperlos in der Glut der Swanlampen — wohl zum Beifall der Menge, die das neue Licht zu bewundern kam, eine künstlerisch abgetönte Beleuchtung aber war das nicht. In dem Prachtsalon von Portois & Fix, im Stile Ludwigs XIV., war die Beleuchtung mit Edisons Glühlampen etwas gedämpfter, die Gesamtwirkung war auch

ganz vorzüglich, doch bemerkten wir, wie das frische Grün lebender Zimmerpflanzen geradezu „giftig“ eingriff. Lichtgehaltene Interieurs, von dem warmen Goldtone des Glühlichts überflutet, vertragen einmal saftiges Grün nicht. Die Gartenkünstler sollten entsprechendes Blattwerk dafür liefern. Der Makartstrauß hat seinen Nimbus längst verloren, man geht bereits hausiren damit. Er grassirt besonders in der deutschen Renaissance als Belebungsmittel der strengen, harten, mitunter auch recht ledernen Formen.

(Schluß folgt.)

Ausgrabungen und Funde in Tarent.

Während bis vor kurzem die kümmerlichen Überreste eines Theaters und die verwahrlosten Ruinen einiger Villen die einzigen Zeichen waren, die an die einstige Blüte der Königin Großgriechenlands erinnerten, sind durch die seit etwa zwei Jahren unter der Leitung Prof. Viola's auf Staatskosten vorgenommenen Ausgrabungen mannigfache Zeugnisse für die hohe Kultur Tarents im Altertum zu Tage gefördert worden. Unter Benützung eines interessanten Berichtes darüber im „Schwab. Merkur“ stellen wir in folgendem die bisherigen Resultate dieser Arbeiten zusammen. — Die meiste Beachtung verdienen die Reste eines archaisch-dorischen Tempels, die in das Innere von einigen ärmlichen Häusern verbaut sind. Erhalten ist davon der obere Teil zweier mächtiger, mit 24 Kanellüren versehener Säulenschäfte mit ihren Kapitälen und Deckplatten, sowie Teile des Stylobats. Die gewaltigen Kapitäle zeigen das weitausladende, flache Profil des älteren dorischen Stils; unmittelbar unter dem Echinus umziehn drei Einschnitte den Hals der Säule. Bemerkenswert ist die außerordentlich enge Stellung der beiden erhaltenen Säulen, deren Interkolumnienweite nur 1,10 m beträgt. Außerdem sind Reste eines schönen Friesreliefs, Kämpfe von Griechen mit Barbaren darstellend, und einige Inschriften aufgefunden worden.

Durch Funde der allerjüngsten Zeit gewinnt nun aber Tarent erhöhte Bedeutung für die Archäologie; weitere Entdeckungen, die hoffentlich auch auf die Topographie der Stadt Licht werfen werden, darf man von der bevorstehenden Abgrabung des Terrains an dem südlichen, das mare grande und mare piccolo verbindenden Kanal erwarten. — Bemalte griechische Vasen waren früher von Tarent nicht bekannt, erst neuestens ist eine beträchtliche Anzahl solcher zum Vorschein gekommen. So wurde in einem Brunnenschacht eine reiche Sammlung von sehr alten, aus freier Hand geformten Gefäßen aufgedeckt, mit Ornamenten der primitivsten Art geziert, — ein Fund, der geeignet ist, auf die vorgriechische Kultur Süditaliens, sowie auf die religiös-ceremoniellen Bezüge zwischen Süd- und Norditalien neues Licht zu werfen.

Ganz enorm ist der Reichtum an figürlichen Terrakotten, den der Boden von Tarent und Umgebung zu Tage fördert; mehreres davon ist neuerdings in den Louvre sowie die Sammlungen von Göttingen und Bonn gekommen. Besonders instruktiv sind die Terrakottenfunde dadurch, daß sich vielfach derselbe Typus durch verschiedene Stadien hindurch von alter Zeit bis auf jüngere Perioden herab verfolgen läßt. Von einer einzigen Gattung von Darstellungen, den auch sonst in Griechenland wie in Italien sehr häufigen sogenannten Totenmahlen, bis jetzt in ihrer Bedeutung noch unklar und vielbestritten, sind unzählige Exemplare aufgefunden worden, zum Teil mit interessanten Motiven. Es ist kaum daran zu zweifeln, daß durch sorgfältige Vergleichung dieser Stücke unter sich und mit verwandten Denkmälern das Rätsel, das bisher auf diesen Darstellungen geruht, gelöst werden wird. Ein ebenso seltenes wie unscheinbares Unikum ist in der letzten Zeit gefunden worden: eine Marke (Tessera) aus Thon, welche nach der Inschrift der einen Seite dem Besitzer Zutritt zu einem Syssition (gemeinsamen Mahle) gab; die andere Seite zeigt in sehr feinem Relief die Darstellung einer Bacchantin neben einem Panther. Tarent war ja eine spartanische Kolonie, und so ist es leicht erklärlich, daß auch hier, wie in der Mutterstadt, Syssitien gehalten wurden; die durch den Fund bezeugte Thatsache, daß für dieselben Marken verteilt wurden, wie das ja vom Theater bekannt, ist durchaus neu. Im übrigen scheint die Bacchantin des Reverses darauf hinzudeuten, daß sich diese tarentinischen Syssitien nicht gerade durch spartanische Einfachheit ausgezeichnet haben. Zum Schluß mag noch der Fund eines hübschen Terrakottareliefs verzeichnet werden, das Hermes in einer neuen, bedeutungsvollen Umgebung zeigt, nämlich neben einem Leuchtturme; einen solchen scheint wenigstens das eigentümliche Bauwerk vorstellen zu sollen.

C. v. F.

Kunstlitteratur.

H. E. „Kunst und Kunstgeschichte.“ Der soeben erschienene 18. Band des „Wissens der Gegenwart“ (Leipzig, G. Freytag, Prag, F. Tempsky 1884) bringt unter vorstehendem Titel eine Arbeit von Alwin Schultz, dem bekannten Kenner des höfischen Lebens zur Zeit der Minnesänger. Ähnlich, wie es bereits von [illegible], W. Lübke u. a. geschehen ist, soll hier an der Hand der Kunstgeschichte das größere Publikum in das Verständnis der Kunst eingeführt werden. Das schwierige Unternehmen ist, wie sich bei der Persönlichkeit des Verfassers nicht anders erwarten ließ, durchaus geglückt. In schlichter, angenehmer Darstellung wird dem Leser an der Hand zahlreicher, zum Teil sehr guter Abbildungen das Wichtigste aus der Geschichte und Technik der Architektur und Plastik mitgeteilt, und sehr zu loben ist es, daß auch das Kunstgewerbe die gebührende Berücksichtigung gefunden hat. Ein weiterer Band soll die Malerei

und [illegible] graphischen Künste behandeln. [illegible] der Verfasser [illegible] Stellung der Kunst und der Künstler im modernen [illegible] findet unsern ganz besonderen Beifall.

[illegible] Der Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit liegt mit der Dezembernummer in 30 Jahrgängen vor. Dieselbe [illegible] ein Register über das ganze reiche Werk bringen, und [illegible] damit das [illegible] Unternehmen seinen Ende er[illegible]. Das germanische Museum, dessen Organ der „Anzeiger“ [illegible], wird aber von 1884 an in Monatsheften einen Anzeiger des germanischen Nationalmuseums [illegible] Titel [illegible] lassen. In dem soeben zur Ausgabe gelangten neuen Prospekt spricht die Direktion des germanischen Museums sich dahin aus, daß es keine geringe [illegible] gewesen sei, — und das wird allgemein zugestanden werden, — den „Anzeiger“ in so langer Zeit in stetem, gleichmäßigem Gange zu erhalten, und dankt allen denen, die, ohne daß je ein Pfennig Honorar gezahlt worden wäre, in [illegible] das Blatt und dadurch die Anstalt unterstützt haben. Das neue Organ, welches aus einem „Anzeiger“ ([illegible] Bekanntmachungen des Direktoriums, Bekanntgabe der wichtigsten Ereignisse in der Anstalt im abgelaufenen Monate, Verzeichnis der neuangemeldeten Beiträge und Geldgeschenke für etatsmäßige Zwecke, Verzeichnis der [illegible] für die Bauten und die Sammlungen, Verzeichnis der [illegible], insbesondere der Handschriften, Verzeichnis der durch Ankauf erworbenen Gegenstände, Verzeichnis der [illegible] Depots, Fundchronik) und aus „Mitteilungen“ (kleinere Aufsätze und selbständige Werke, insbesondere Kataloge, sowie Abhandlungen über den Gesamtbestand einzelner Abteilungen und die Bedeutung derselben; dann auch eine zusammenfassende Beschreibung des heutigen Gesamtbestandes und Umfanges des Museums) bestehen wird, erscheint zuerst [illegible] im Februar 1884, und beträgt der jährliche Abonnementspreis beider Werke nur 6 Mark. Möge den tüchtigen Leitern des Unternehmens, Essenwein und Frommann, eine noch recht lange und ferner gesegnete Wirksamkeit an dem Nationalmuseum beschieden sein!

Nekrologe.

Der Historien- und Porträtmaler **Oskar Begas**, der älteste Sohn von Karl Begas, ist am 10. November in Berlin gestorben. Geboren am 31. Juli 1828 bildete er sich bei seinem Vater und auf der Berliner Akademie, dann in Dresden zum Künstler aus, ging 1852 nach Italien, wo er die alten Meister, insbesondere Raffael und Guido Reni studirte, und malte dort ein Altarbild für die St. Michaelskirche in Berlin, eine „Kreuzabnahme“, welche seine eklektischen Studien widerspiegelte. Ein ebenfalls in Italien gemaltes Genrebild „Plauderstunde am Brunnen“ befindet sich in der Nationalgalerie. Nach seiner Rückkehr nach Berlin zeichnete er sich besonders als Porträtmaler aus und erhielt von Friedrich Wilhelm IV. den Auftrag, einige Mitglieder der Friedensklasse des Ordens pour le mérite, u. a. auch Cornelius, zu malen. Seitdem hat er vorzugsweise Bildnisse gemalt, zumal ein neuer Versuch auf dem Gebiete der religiösen Malerei: „Adam und Eva aus dem Paradiese vertrieben“ (18[illegible]), nicht von Erfolg begleitet war. Bessere Erfolge erzielte er in der Dekorationsmalerei, für welche ihm seine poetische Phantasie und seine zarte, rosige Malweise besonders zu statten kamen. So hat er u. a. für die Lünetten im Festsaale des Berliner Rathauses reizvolle Kompositionen geliefert. In den siebziger Jahren war seine Thätigkeit zwischen der Porträt- und Landschaftsmalerei geteilt, zu welcher letzteren ihn seine Neigung zur Jagd hinführte. Der Schwerpunkt seiner Thätigkeit lag jedoch im Bildnis. Die Vornehmheit seiner Auffassung und die Zartheit seines Kolorits machten ihn zum bevorzugten Maler der „Ritter vom Geiste“. Er war königlicher Professor und Mitglied der Berliner Akademie.

Todesfälle.

J. E. **P. Luigi Bruzza**, einer der bedeutendsten italienischen Archäologen, starb in Rom am 6. November.

Kunstunterricht und Kunstpflege.

A. R. Die **Glasmalerei** hatte in Berlin zwar schon seit geraumer Zeit in dem von Friedrich Wilhelm IV. begründeten Institut für Glasmalerei eine Pflegestätte gehabt; aber die Leistungen desselben waren mittlerweile erheblich hinter denjenigen der Münchener Ateliers zurückgeblieben. Durch die Berufung des Malers **Bernhard** aus München, welcher daselbst bei Zetteler thätig gewesen war, hat das Institut etwa seit Jahresfrist einen neuen, sehr befriedigenden Aufschwung genommen, welcher sich kürzlich durch ein für den Dom zu Halberstadt in mittelalterlicher Technik ausgeführtes Glasfenster mit Darstellungen aus Luthers Leben und jetzt wieder durch eine zweite Schöpfung in modernem Stile dokumentirt hat. Diese letztere ist für das Geschäftshaus der Neusilberwarenfabrik von Henninger & Co. in Berlin nach einem Entwurfe der Architekten Kayser und von Großheim, der Erbauer des Hauses, ausgeführt worden. Die schwungvolle Komposition, welche sich in den ornamentalen Partien an die italienische, in den figürlichen an die deutsche Renaissance anschließt, zeigt in der Mitte das Wappen des deutschen Reiches, umgeben von einem Jünglinge und einem Mädchen in reicher Renaissancetracht, welche Erzeugnisse der Gewerbthätigkeit des Hauses in den Händen halten. Unter diesem Wappen zieht sich ein friesförmiger Streifen hin, auf welchem in cameoartiger Manier (braun und weiß) die Arbeit in der Werkstatt dargestellt ist. Festons von Blumen und Früchten bilden in phantastischen Verschlingungen die Umrahmung. Die technische Ausführung ist dem edlem Schwunge und der genialen Leichtigkeit der Komposition vollkommen gerecht geworden und auch hinsichtlich der Farbe nicht hinter den Intentionen der Künstler zurückgeblieben.

Kunsthistorisches.

J. E. **Im Refektorium des Klosters Monte Oliveto** bei Florenz wurden Fresken von hervorragender Schönheit entdeckt. Die Direktion der königlichen Galerien schickte sofort zwei Sachverständige an Ort und Stelle — unter ihnen der Professor Milanesi, — welche auf Grund alter Urkunden dieselben dem Sodoma zuschreiben, welcher ähnliche Wandgemälde im Kloster von Monte Oliveto Maggiore bei Siena malte. Leider sind die neuentdeckten Fresken sehr beschädigt.

Konkurrenzen.

Sn. **Preisausschreiben des mitteldeutschen Kunstgewerbevereins** in Frankfurt a. M. Es wird verlangt eine Kamingarnitur, deren Hauptmaterial Bronze sein soll, während Holz, Marmor ꝛc. als Nebenmaterial nicht ausgeschlossen sind. Der Ladenpreis der Garnitur soll 1200 Mark betragen. Für die zwei besten Lösungen sind 500 und 300 Mark als Ehrenpreise ausgesetzt. Die konkurrirenden Gegenstände sind bis zum 1. Juni 1884 einzuliefern. Die spezielleren Bedingungen der Konkurrenz teilt der Vorstand des genannten Vereins auf Anfrage mit.

Personalnachrichten.

*** **Aus Anlaß des Lutherjubiläums** sind aus den Kreisen der Kunst und Kunstwissenschaft zu Ehrendoktoren kreirt worden: der Historienmaler Pfannschmidt in Berlin von der theologischen Fakultät der dortigen Universität und der Dr. theol. Heinrich Otte in Merseburg von der philosophischen Fakultät der Universität Halle.

*** Der **Bildhauer Professor Siemering** hat den preußischen rothen Adlerorden III. Klasse mit der Schleife aus Anlaß der Enthüllung seines Lutherdenkmals in Eisleben erhalten.

J. E. Der **Marquis Carlo Ginori** in Florenz wurde zum Direktor des dortigen Instituto di belle arti ernannt.

Sammlungen und Ausstellungen.

A. R. **Das Berliner Kunstleben** befindet sich, soweit man nach den permanenten Kunstausstellungen urteilen kann, schon seit geraumer Zeit in bedauerlicher Stagnation. Es scheint, daß der ungünstige Ausfall der letzten Ausstellung der Aka-

demie eine allgemeine Entmutigung und eine noch größere Abneigung gegen das Beschicken von Ausstellungen hervorgerufen hat, als sie schon vorhanden war. In manchen Künstlerkreisen gehört es fast zum guten Tone, nicht mehr auszustellen. Unter solchen Umständen bietet die Ausstellung des Vereins Berliner Künstler, welche am 1. November mit der ersten Serie von Novitäten eröffnet worden ist, keine sehr erfreuliche Physiognomie. Die Mehrzahl der Bilder sind Landschaften, welche ihre Urheber von keiner neuen Seite zeigen. Nur **E. Bracht** hat ein neues Gebiet betreten, Bordighera, ohne jedoch bis jetzt eine so fesselnde Originalität gewonnen zu haben, wie sie sich auf seinen Bildern aus der Lüneburger Heide und aus Rügen kund gab. Von seinen Schülern ist **A. v. Meckel** mit einer orientalischen Landschaft und einer „Morgendämmerung am Genezareth" vertreten, welche ungleich feiner und stimmungsvoller durchgeführt sind als seine großen dekorativen Landschaften auf der Frühjahrsausstellung. Unter den jüngeren Landschaftsmalern hat sich in jüngster Zeit besonders R. Schuster durch originell aufgefaßte und frisch behandelte Winterlandschaften von der Elbe zwischen Dresden und Schandau vorteilhaft bekannt gemacht. Auch die Genremalerei stützt sich jetzt vornehmlich auf jüngere Kräfte, und zwar sind es besonders **E. Henseler** (im ländlichen Genre) und G. Koch (im militärischen Genre), welche sich auf einem gesunden Boden weiter entwickeln. Der erstere hat ein Landmädchen ausgestellt, welches zur Sommerszeit die Feldarbeiter zum Mittag ruft, der letztere eine Abteilung Kürassiere, welche am Abhange eines Hügels halten, während ein Offizier zur Rekognoszierung auf die Spitze desselben geritten ist. Aber diese erfreulichen Anläufe sind noch zu spärlich, um für die nächste Zukunft ein frischeres Leben innerhalb der Berliner Künstlerschaft erwarten zu lassen.

Vermischte Nachrichten.

Z **Kassel.** Vor der neuen Bildergalerie wurde vor einigen Tagen an einem dafür sehr geeigneten Platz die Büste des um die Verschönerung unserer Stadt hochverdienten verstorbenen Oberpräsidenten v. Moller aufgestellt. Von Prof. **Hassenpflug** modellirt, stellt die Büste ein getreues und charakteristisch aufgefaßtes Bild des Verewigten dar. Das Piedestal wurde von Prof. Schneider entworfen. — Letzterer hat außerdem den Entwurf zu einem monumentalen Werke vollendet, mit dessen Ausführung man sich in hiesigen Kreisen vielfach beschäftigt: es ist der Ausbau der Türme der St. Martinskirche. Der Entwurf hält sich streng an den Charakter des niederhessischen Turmbaues, diesen aber, der örtlichen Bestimmung gemäß, reicher entwickelnd. Ebenso ist der vorhandene Unterbau in geschickter Weise benutzt, so daß die Gesamtausführung eine durchaus harmonische genannt werden kann. — Im Laufe des vorigen Monats fand hier die vierzigste große Ausstellung des **Kunstvereins** statt. Der Katalog umfaßte 570 Nummern, darunter zahlreiche treffliche Werke, besonders aus dem Gebiete des Genres und der Landschaft. Zur Verlosung gelangten einige 30 Nummern.

H. E. **Das reizende Städtchen Rothenburg an der Tauber** ist, wie bekannt, in den letzten Jahren wegen seiner wohlerhaltenen alten Baudenkmäler stark in die Mode gekommen, und hat, fast wie über Nacht, durch den starken Fremdenzufluß bedeutende finanzielle Vorteile errungen. Wir meinen, daß es damit auch die Pflicht übernommen hat, ausgiebig für die fernere Erhaltung seiner Kunstaltertümer zu sorgen. Daß dies nicht geschieht, beweist der vor kurzem durch die Presse gegangene Notschrei für die Rettung einer der schönsten Rothenburger Wandvertäfelungen (abgebildet in Ortweins „Deutscher Renaissance", Abteilung Rothenburg). Wir möchten heute einen anderen, einen ähnlichen ergehen lassen. Das einzige Bauwerk aus romanischer Zeit in der Stadt ist die kleine viereckige Kapelle auf der alten Hohenstaufenburg. Der Bau hat offenbar ursprünglich keinen religiösen Zwecken gedient, sondern ist, nach dem Mauerwerk zu schließen, erst im 13. Jahrhundert aus einem Festungswerk zu einem Kirchlein umgewandelt. Das Äußere ist demgemäß einfach und weist nur einige kleine mittelalterliche Skulpturen verschiedener Epochen auf. Was aber der Kapelle ihren eigentlichen Wert verleiht, sind die Wandmalereien im Innern, die dem 14. und 15. Jahrhundert entstammen mögen. Wenn dieselben auch nicht auf höchste künstlerische Vollendung Anspruch machen, so sind sie doch wichtig genug, um das regste Interesse zu erwecken und den Wunsch nach ihrer Erhaltung auf das dringendste zu rechtfertigen. Ihr gegenwärtiger Zustand ist ein derartiger, daß das Schlimmste zu befürchten ist, wenn nicht bald eingeschritten wird. Die Gefahr liegt hauptsächlich darin, daß die Stadt den Raum als Holzschuppen verpachtet hat und daß dadurch eine feuchte moderige Luft in dem Raume vorherrscht. Wir glauben, daß es bei den liebenswürdigen Bewohnern der Stadt nur dieser Anregung bedarf. Es würde nur ein geringer Ausfall für die Stadt sein, wenn sie auf die aus der Verpachtung fließende Einnahme verzichtete; sie würde dagegen mit einer solchen That ein ehrenvolles Zeugnis ablegen, daß sie sich des Wertes ihrer schönen, alten Kunstwerke, die ihr bereits 1590 den Beinamen einer urbs elegans eintrugen, wohl bewußt ist.

R. B. **Nürnberg.** Das große Bild von Paul Ritter mit einer Darstellung der am 22. März 1424 erfolgten feierlichen Einbringung der Reichkleinodien und Heiligtümer in Nürnberg, welches früher in diesen Blättern bereits besprochen wurde, ist am Jahrestage jener Einbringung im Rathause, woselbst es auf einem Podest der Haupttreppe aufgestellt worden, in feierlicher und den anspruchslosen Künstler hoch ehrender Weise enthüllt worden und bildet nun einen hervorragenden Schmuck unserer an Kunstwerken aus älterer und neuerer Zeit bekanntlich schon reichen Stadt. Der Haupteindruck, welchen das farbenreiche, aber doch haltungsvolle, bis in alle Einzelnheiten hinein studirte und mit größter Liebe und Sorgfalt durchgebildete Bild macht, ist der der Festesfreude einer großen, auf dem malerischen Hauptmarkte der Stadt versammelten, lebhaft bewegten Volksmenge. Erst nach und nach gelangt man dazu, die vielen interessanten Einzelheiten, die großartigen Architekturen, den Schmuck derselben, die reichen Kostüme ꝛc. mit stets steigender Freude zu betrachten. Unter den Personen im Vordergrunde hat der Künstler die Porträts von den Vertretern der Stadt, teilweise Trägern derselben Namen wie jene Personen, welche bei der feierlichen Einbringung zugegen waren, und vieler hervorragender Persönlichkeiten angebracht.

J. E. **Rom.** Neulich schrieb ich, daß man beabsichtige, die Leiche Viktor Emanuels aus der provisorischen Wandgruft, in welcher dieselbe jetzt im Pantheon ruht, in einem Porphyrsarkophag nach der ersten Kapelle rechter Hand, wenn man in das Pantheon eintritt, zu verlegen. Obgleich der frühere Justiz- und Kultusminister Villa dazu seine Einwilligung gegeben hatte, ist jetzt in diesem Plane plötzlich eine Änderung eingetreten. Der König Humbert scheint mit dieser Anordnung nicht zufrieden zu sein. Gegen Mitte Oktober richtete derselbe nämlich ein Telegramm an den gegenwärtigen Unterrichtsminister Baccelli, in welchem er auf die allgemeine Klage hinwies, daß das Grab seines Vaters noch immer keine würdige Placirung im Pantheon gefunden habe. Der Minister, unter dem alles, was sich auf Kunst bezieht, steht, erwiderte, daß er den Platz im Centrum des Pantheons unter der Wölbung für den geeignetsten halte und den Bildhauer **Monteverde** mit der Ausarbeitung eines Entwurfes beauftragt habe. Dieser Gedanke des Ministers hat viele Freunde und viele Feinde gefunden. Da es aber einmal bestimmt ist, daß die Leiche des ersten Königs des neuen Italien seine Ruhestätte permanent im Pantheon erhalten soll, so ist wohl keine Stelle dafür geeigneter als der Mittelpunkt unter der Kuppel, namentlich wenn sich die Ansicht Bahn bricht, daß das Pantheon aufhören soll eine Kirche zu sein, um in das italienische Königsmausoleum umgewandelt zu werden. Daß in diesem Falle der Leiche Viktor Emanuels ein ganz hervorragender Platz gebührt, leuchtet jedermann ein, nur dürfen durch den Sarkophag die einfachen großen Linien des herrlichen Baues nicht beeinträchtigt werden. Vor allen Dingen würde es deshalb notwendig sein, dem Bildhauer Monteverde einen der besten Architekten beizuordnen, weil im Hinblick auf den Charakter des Pantheons der architektonische Teil des Königsgrabes in diesem Falle bei weitem wichtiger ist, als die Aufgabe der Bildhauerei, welche erst in zweiter Linie zur Geltung kommen dürfte. Die Aufgabe ist für den Architekten gewiß eine außerordentlich schwierige, aber ihre Lösung ist sicherlich nicht unmöglich.

J. E. **In Pisa** schlug Ende September der Blitz in das dortige Baptisterium ein und zerschlug das Piedestal einer der eleganten Säulen des Portales. Auch einer der Thürflügel

wurde beschädigt. Einige Marmorsplitter wurden bis auf die Stufen der Kathedrale geschleudert. Im Innern warf der Blitz einen Teil der Galeriebalustrade nieder, beschädigte die Chorstühle, die Platten des Fußbodens und leider auch das herrliche Taufbecken. Dagegen blieb die Kanzel von Niccolò Pisano unverletzt.

J. E. **Das neapolitanische Centralkomite für das Bellini-Denkmal** beauftragte den Bildhauer Balzico mit der Ausführung desselben. Der genannte Künstler ist Neapolitaner; aus seinem Atelier gingen die Reiter-Statue des Herzogs von Genua, sowie das Denkmal für Massimo d'Azeglio, beide in Turin, hervor. Jetzt lebt Balzico, welcher Neapolitaner ist und zu den besten Bildhauern Italiens zählt, in Rom, wo er eine der zwölf Apostelstatuen für die Attika der Basilika S. Paolo fuori le mura, und zwar jene des heil. Andreas, ausführt. Die Statue Bellini's gelangt in Neapel auf dem „Platz von Konstantinopel" bei dem Konservatorium zur Aufstellung.

J. E. **Das römische Municipium** hat beschlossen, den während des Sommers bei der Kirche Sta. Maria sopra Minerva entdeckten Obelisk auf der neuen Piazza Strozzi aufzustellen, welche infolge der Erweiterung der Via Cesarini etc. jetzt im Entstehen begriffen ist.

∴ **Denkmälerchronik.** Am 1. November wurde auf der Place Malesherbes in Paris die Statue Alexander Dumas des älteren, ein Werk Gustav Doré's, enthüllt. — Am 10. November fand die Enthüllung des Lutherdenkmals von Siemering in Eisleben statt. Das Modell der Statue zu demselben hat in der Danziger Marienkirche seine Aufstellung gefunden.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Neue Bücher und Kupferwerke.

Beissel, Stephan, S. J., Die Baugeschichte der Kirche des heil. Victor zu Xanten. XII u. 232 S. gr. 8. Freiburg i. Br., Herder. Mk. 3. —.

Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen. II. Heft. Amtshauptmannschaft Dippoldiswalde. Bearbeitet von Dr. R. Steche. 80 S. Lex.-8°. Dresden, Meinhold & Söhne. Mk. 4. —.

Beschreibendes Verzeichnis der Gemälde der königl. Museen zu Berlin. Unter Mitwirkung von J. Scheibler und W. Bode herausgegeben von Julius Meyer. 2. Auflage. X u. 595 S. 8°. Berlin, Weidmann. cart. Mk. 4. —.

Handzeichnungen alter Meister. Nach den Originalen in unveränderlichem Lichtdruck ausgeführt. 36 Blatt. gr. Fol. München, Buchholz & Werner. Mk. 20. —.

Heliochromie, die. Das Problem des Photographierens in natürlichen Farben. 75 S. kl. 8°. Düsseldorf, Liesegang. Mk. 1. 50.

Kulturhistorischer Bilderatlas. II. Teil: Mittelalter. Bearbeitet von Dr. A. Essenwein. 120 Tafeln, IV u. 12 S. Text quer 4°. Leipzig, Seemann. In 10 Lieferungen à 1 Mk. eleg. geb. Mk. 12. 50.

Leitschuh, Fr., Albrecht Dürers Tagebuch der Reise in die Niederlande. XIII u. 207 S. gr. 8°. Leipzig, Brockhaus. Mk. 7. 50.

Muther, Dr. R., Die ältesten deutschen Bilderbibeln. 66 S. Lex. 8°. München, Literar. Institut von Dr. M. Huttler.

Paul, R., Die Artikel der Münchener Neuesten Nachrichten über die 3. internationale Kunstausstellung. 1. Hälfte. 83 S. 12°. München, Knorr & Hirth.

Pecht, Fr., Die moderne Kunst auf der internationalen Kunst-Ausstellung in München. VI u. 206 S. 8°. München, Verlagsanstalt für Kunst etc. (vorm. Bruckmann). Mk. 3. —.

[Raffael] Die Stanzen des Vatican, herausgegeben von A. Gutbier. Mit erläuterndem Text von Wilh. Lübke. 35 Lichtdrucke. Text 20 S. gr. 4°. Dresden, Gutbier. cart. Mk. 40. —.

Springer, A., Raffael und Michelangelo. Mit Illustrationen. Bd. II. VIII u. 398 S. gr. 8°. Leipzig, Seemann. engl. cart. Mk. 10. 50.

Thausing, M., Dürer, Geschichte seines Lebens und seiner Kunst. Mit Illustrationen und Titelkupfer. Zweite, verbesserte Auflage. Bd. I. XVI u. 384 S. gr. 8. Leipzig, Seemann. engl. cart. Mk. 10 —.

—— Wiener Kunstbriefe. Mit einem Titelbildnisse 397 S. 8°. Leipzig, Seemann. engl. cart. Mk. 6. —.

Boito, C., Leonardo Michelangelo, Andrea Palladio. 8°. Mailand, Hoepli. Lire 4. —.

Collignon, Mythologie figurée de la Grèce. 360 S. Paris, A. Quantin. geb. Frs. 4. —

Gonse, L., L'Art japonais. 2 Bände. Folio. 310 u. 368 S. Paris, A. Quantin. (Strassburg, R. Schultz & Co.) geb. Mk. 160. —.

Lenormant, Monnaies et Médailles. 328 S. 8°. Paris, A. Quantin. geb. Frs. 4. —.

Inserate.

Prachtwerke aus dem Verlag von A. G. Liebeskind in Leipzig.

Schildereien aus dem Alpenlande.

Dreissig Lichtdrucke
nach Gemalden von CARL und ERNST HEYN.

Gedichte von R. BAUMBACH
mit Randzeichnungen von J. STAUFFACHER.

Reicher Prachtband in Folio M. 55.

Eingehende Besprechung befindet sich in dieser Zeitschrift. 18. Jahrg. No. 8.
Oesterr. Buchdrucker-Zeitung [illegible] dem Vollendetsten und Schönsten, was diese moderne Kunst noch je geleistet hat. — Die grosse Mehrzahl der überdies durch ihren reizenden Gegenstand bestechenden Bilder sind wahre Meisterstücke, über denen der ganze Zauber stimmungsvoller Landschaften ausgebreitet liegt und die man immer und immer wieder beschauen muss, stets neue Schonheiten an ihnen entdeckend."

Hieraus entnommen erschien unter dem Titel:

Wanderlieder aus den Alpen

die Gedichte von **R. Baumbach** apart mit den Randzeichnungen von **Joh. Stauffacher** und einem Holzschnitt nach dem Gemälde von **C. Heyn.**

4^0 Format in reichem Einband M. 10.

Hierüber äussert sich das **Wiener Salonblatt**: „Innigkeit des Gefühls und vollendete Formschönheit vereinigen sich in diesem Werke Baumbach's zu entzückenden Gebilden [illegible] Ausstattung, welche der Verleger diesen Liedern mitgegeben hat, wird nicht wenig dazu beitragen, das schöne Buch mit den reizenden Handzeichnungen Stauffacher's zu einer Lieblingszierde jedes Salons zu machen." (2)

Bei **S. Hirzel** in **Leipzig** ist soeben erschienen:

RAPHAEL

Sein Leben und seine Werke

von

J. A. Crowe und **G. B. Cavalcaselle.**

Aus dem Englischen übersetzt

von

C. Aldenhoven.

Erster Band.

Mit 19 Tafeln in Lichtdruck.

gr. 8. Preis: M. 10. — In Halb Maroquin geb: M. 13. 50.

Der Anschauungs- und Lese-Zirkel für Kunst, Architektur und Kunstgewerbe

von Johannes Alt in Frankfurt a. M.

—— das einzige Institut dieser Art in Deutschland ——

bietet **75 deutsche, französische** und **englische Fach-Zeitschriften,** sowie einzelne hervorragende Lieferungswerke zur regelmässigen Benutzung und Kenntnissnahme. **Kunstschulen, Kunstfreunde, Künstlergesellschaften, Architekten, Baumeister, Bauschulen, Kunstgewerbetreibende, Fabrikanten,** werden aus dem Abonnement, neben genussreicher Unterhaltung, vielfachen Nutzen ziehen. Auswahl aus den 75 Nummern nach Belieben. Abonnementspreis für je 6 Monate M. 8. —, M. 10. — etc. je nach Wahl.

☞ **Der Zirkel erfreut sich bereits einer lebhaften Teilnahme in ganz Deutschland und Österreich** und zählt über **100** Mitglieder.

Ausführliche Programme auf Verlangen gratis. (2)

Römische Modelle

[illegible]
nach dem Leben photographirt: [illegible] ächte Typen, **ohne jede Retouche,** in Quartformat à M. 1. 50.

Alle übrigen derartigen Collektionen in allen Formaten zu billigsten Preisen stets vorräthig bei

Hugo Grosser, Kunsthandlg.
[illegible]
Leipzig, Langestrasse 37 [illegible]

Im Verlage von **Adolf Gutbier** in Dresden ist erschienen:

Rafael-Werk. 184 Bilder mit Text von W. Lübke. 3 Bände. Gr. Quart. M. 185.

Rafael. Tafelbilder. 94 Bilder mit Vorwort von W. Lübke. Gr. Quart. M. 80.

Rafael. Fresken und Tapeten. Ebenso. M. 80.

Rafael. Madonnen. 44 Bilder mit Vorwort. M. 40.

Rafael. Die Stanzen. 35 Bilder mit Vorwort. M. 40.

W. Lübke Rafaels Leben und Werke. Textband. M. 25.

Calico-Prachtbände. (2)

Für Kunstfreunde.

Der neue Katalog der **Photographischen Gesellschaft, Berlin** (enthaltend moderne und klassische Bilder, Pracht- und Galeriewerke, Photogravuren [illegible], mit 1 Photographien nach **Kaulbach, Rembrandt, Müller, Van Dyck,** ist erschienen und durch jede Buchhandlung oder direkt von der Photographischen Gesellschaft gegen Einsendung von 50 Pf. in Freimarken zu beziehen (11)

Reich illustrirter Preis-Katalog

[illegible] Bildhauerwerke gratis auf Verlangen (bitte zu verlangen). Derselbe mit Phototypien à 1 Mark. (6)

Gebrüder Micheli,
Berlin, Unter den Linden 12

Modellirwachs,

von berühmten Malern, Bildhauern und Architekten als vorzüglich anerkannt, empfiehlt (1)

die Wachswaarenfabrik von

Joseph Gürtler.
Düsseldorf.

Wer kann Auskunft geben über ein Bild (Stich oder Lithographie) mit der Unterschrift „Ein Abend auf Camaldoli", das in den 30er und 40er Jahren vielfach verbreitet war?

Offerten sind zu richten an

Gustav Koester, Heidelberg.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von August Pries in Leipzig

19. Jahrgang.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

29. November

Nr. 7.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1883.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von Oktober bis Ende Juni jede Woche am Donnerstag, von Juli bis Ende September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Die elektrische Ausstellung in Wien.

(Schluß.)

Eine Ausnahme waren in diesem Genre übrigens das Herren- und Speisezimmer von Alex. Albert, in denen namentlich die geschmackvollen Möbel hervorzuheben sind. Störend, wie zumeist, waren auch hier die Beleuchtungsobjekte. Es ist dies ein ebenso schwieriger wie insbesondere für Interieurs hochwichtiger Punkt. Das neue Licht brennt nicht, es glüht, braucht also keine Luft und ist ebensowenig feuergefährlich. Eine Isolirung der Lampen, wie dies die brennenden Beleuchtungsobjekte bedingen, ist somit beim Glühlicht nicht nötig, mithin auch die Lüsterform für das Anbringen der Leuchtblasen überflüssig. Hängelüster sind namentlich in kleineren Räumen immer störend, selbst wenn die Kunst mit allem Pomp ihren Zweck umkleidet. Die Dekorateure der Ausstellung haben nun fast durchwegs das alte Prinzip festgehalten und nur an Stelle der Flamme die Glasblase mit dem glühenden Kohlenfaden gesetzt; die einzige Erfindung, die gemacht wurde, war die Form der Glockenblume in Glas nachzuahmen und so den leuchtenden Funken gleichsam aus der Blüte hervorquellen zu lassen, — ein Motiv, das zu ziemlich derben Effekten ausgenützt wurde, wobei man aber jedwede feinere Stilisirung hintansetzte. Also eine neue Form dem neuen Zweck entsprechend — oder was noch besser, die Beleuchtungsquelle vollends dem Auge entziehen, oder doch so weit dies möglich ist. Das Schlafgemach von Bernhard Ludwig, in modern englischem Stile gehalten, wurde seiner Beleuchtung halber viel bewundert. Die Swanlampen waren nämlich in der halben Zimmerhöhe in einer Hohlkehle dem Auge ganz verborgen. Auch Schönthalers Prachtgelaß überraschte durch das wohlthuende Licht, das von Glührosetten aus in der Plafonddekoration den ganzen Raum gleichmäßig übergoß. Der Salon Klöpfers, das Billardzimmer der Gebrüder Zizula, ferner die Räume, welche Ludwig Schmitt, Schneider und Hardmuth ausgestattet hatten, verdienen die vollste Anerkennung. Ein wahres Prachtstück des französischen Rococo lieferte schließlich S. Jaray in einem Damenboudoir, in welchem die Maxim-Glühlampen in phantastischer Weise verwendet waren. Sie leuchteten nicht nur aus Wand- und Hängelüstern in den verschiedensten Formen, sondern blickten als Sterne von der Wölbung der Decke herab, schimmerten zwischen dem Wasser eines plätschernden Springquells und tauchten wieder als Blüten aus den Pflanzenbouquets hervor. Freilich ist dieses Prunkgemach nicht gut mehr unter die Wohngemächer gewöhnlicher Menschenkinder zu zählen, es führt uns in das Phantasiereich der Bühnenwelt hinüber, die drüben am anderen Ende der Galerie ihren Ausstellungstempel aufgeschlagen hatte.

Die Beleuchtungseffekte, die täglich dreimal, bei stets „ausverkauften Hause" während den Balletvorstellungen demonstrirt wurden, zeigten, daß mit dem elektrischen Lichte jetzt auch den Dekorationskünstlern neue Aufgaben zugewachsen sind, und die Bühne nunmehr über Beleuchtungsmittel gebietet, von denen man noch vor einem Dezennium nicht träumen mochte.

Doch nun zu den Sälen der Kunst! Die Wiener Künstlergenossenschaft hatte, um die verschiedenen Be-

leuchtungssysteme in Probe zu ziehen, drei Säle mit etwa 160 Kunstwerken ausgestattet. Der erste hatte Soffittenbeleuchtung mit Lane=Fox Glühlampen, der zweite die freihängende Lampe Soleil und der dritte wieder Soffittenlicht mit Edison-Glühlampen. Die Versuche, die in Wien wiederholt mit Gas- und elektrischem Lichte in der Beleuchtung von Bildersälen — und mitunter mit ganz hübschem Erfolge — gemacht wurden, legten für eine elektrische Ausstellung die Pflicht nahe, in dieser Hinsicht Gelegenheit zu eingehendem Studium zu bieten, damit für die Zukunft das Beste acceptirt werden könne. Die gemachten Experimente haben nun gewisse Grundbedingungen festgestellt, an die man sich wird halten müssen, wenngleich die Akten über den Gegenstand noch nicht als geschlossen zu betrachten sind. So viel steht wohl fest, daß das Glühlicht dem Bogenlicht oder selbst der Kombination mit dem Bogenlicht vorzuziehen ist, und zwar als Oberlicht, durch Soffiten maskirt. Durch entsprechende Reflerschirme wird ein gleichmäßiges Verteilen der Strahlen auf der Wandfläche anzustreben sein. Letzteres war bei den Lane=Fox=Lampen besser gelungen, als bei den Glühlichtern Edisons, wo die zu grell beleuchteten oberen Bilder die unteren schlugen. Unzureichend waren die Soleil=Lampen, die erstens nicht gut placirt und dann in zu geringer Anzahl vorhanden waren, um den Raum genügend zu erhellen, abgesehen von der nicht vorteilhaften Farbe des Lichtes. Das Glühlicht ist ausgesprochen gelb; das Lane-Fox=Glühlicht noch mehr als das Licht der Edisonlampe. Die Bilder erscheinen daher in einen warmen, angenehmen Ton getaucht, wenngleich in den Farben manche Alterationen stattfinden. So schlägt Kobaltblau ganz auffallend ins Grün, was die Lampe=Soleil mit ihrem glühenden Marmor orange=violett färbt; Gelb erscheint unter der Lampe=Soleil dunkler orange, während das Glühlicht diese Farbe bleicht. Violett wird unter ersterem Licht kälter, dagegen vom Glühlicht wenig alterirt, desgleichen Hellgrün; Rot bleibt beiderseits ziemlich im gleichen, nur in den tieferen Tönen werden beide Farben unter der Lampe=Soleil undurchsichtig und tintig. Es sprechen also diese Wahrnehmungen entschieden zu gunsten des Glühlichts, welches überdies auch für die Plastik ganz vorteilhafte Effekte bietet. Bei Gips erscheinen sowohl die Lichter als die Schatten in einem warmen, angenehmen Ton, in dem die Modellirung durchsichtig und klar zu Geltung gelangt. Bilder in transparenten Tönen gemalt, gewinnen entschieden unter der Glühlampe, wogegen in schwerer Farbe die Mitteltöne verloren gehen. Schäffers „Felsenwand“ erfuhr selbst unter der Soleillampe eine Steigerung des Effektes, wogegen z. B. Munschs „Wiesbachhorn“ im Glühlicht grau und schwer erschien. Noch übler erging es dem tiefen Grün in Hlavaceks „Blick auf Klosterneuburg“. Bei Canons Porträt dagegen verdufteten wieder die gelben Lasuren in den Orangestrahlen der Soleillampe. Daraus nun den Künstlern die Lehre erwachse, daß nicht jedes Bild vor die Lampen taugt und daß die Objekte wohl zu wählen sind, die vor der elektrischen Lampe auch ihren Tageswert zu behaupten vermögen.

Nach der anderen Seite hin aber soll wieder das künstliche Licht für das Kunstwerk nicht zur bestechenden Schminke werden und der Käufer unter der Glühlampe nicht Gefahr laufen, am nächsten Morgen mit langem Gesichte vor seiner Erwerbung zu stehen. Die Täuschungen oder vielleicht der Betrug der mimenden Kunst sollen uns nicht durch den elektrischen Strom in die bildende Kunst eingeschmuggelt werden, — wobei aber keinesfalls den Grazien drüben in der „Asphaleia“ zu nahe getreten sein soll. Das wahrhaft Schöne bleibt hüben wie drüben schön, sowohl unter der lampe soleil électrique als unter lampe soleil naturelle. Unter den ausgestellten Gemälden war auch einiges Neue; so eine Anzahl landschaftliche Scenerien naturhistorischen Charakters, bestimmt für das neue k. k. Hofmuseum. Es arbeitet daran bekanntlich die ganze Gilde der vorzüglichsten Landschafter Wiens, und schon nach den vorliegenden Arbeiten von R. Ruß, L. H. Fischer, Tarnaut, Jul. Blaas, Hasch, Schindler, Lichtenfels zc. zu urteilen, wird der ganze Cyklus ein künstlerisches und zugleich wissenschaftliches Unicum werden, das sowohl dem geistigen Dirigenten (Hofrat v. Hochstetter) als den einzelnen daran beteiligten Künstlern zur Ehre gereichen wird. In der Plastik waren Benk, Wagner, Kundmann, Schmidgruber, Swerzek und Tilgner durch vorzügliche Arbeiten vertreten. Nur schade, daß den Bildwerken nicht speziell ein Saal mit eigens hierzu regulirter Beleuchtung gewidmet war; die Effekte wären sicherlich bedeutender gewesen; doch können die Herren mit ihrem Erfolge vor dem elektrischen Lichte ganz zufrieden sein.

Zum Schlusse nur noch ein Wort über die Photographie auf der elektrischen Ausstellung. Es mußte befremden, daß in dieser Hinsicht weder an Ort und Stelle Experimente gemacht wurden, noch in diesem Genre Versuche in künstlerischer und wissenschaftlicher Beziehung im größeren Maßstabe vorgeführt waren; und doch hat auch für die Photographie das elektrische Licht eine nicht zu unterschätzende Bedeutung. Dies zeigte schon der einzige Aussteller, Lewitzky, Hofphotograph in St. Petersburg, in seinen bei elektrischem Lichte aufgenommenen Porträts und Gruppen, die in zarter Modellirung und feinem Ton den Tagesaufnahmen in nichts nachstehen. Und welch ein Vorteil ist es für die Aufnahme, an keine Tageszeit gebunden zu sein,

vollständige Herrschaft über die Art der Beleuchtung und die Ereositien zu besitzen! Und welchen Nutzen wird auch die Kunstwissenschaft daraus ziehen, wenn die bisher nicht aufnehmbaren Interieurs von Architekturen in trefflichen Bildern zu handen kommen werden! — Die Accumulatoren werden in nächster Zukunft für diesen Zweck fleißig zu arbeiten haben, — wir wünschen ihnen vorläufig viel Glück auf die Reise.

Wien. J. Langl.

Korrespondenz.

Dresden, 9. November 1883.

Das Ereignis, welches in der letzten Zeit alle Geister beschäftigte und sich daher auch im Gebiete des Kunstlebens kräftig äußerte, ist die Lutherfeier. Schon einige Wochen warf dieselbe in dem Streit um den Kopf der Lutherstatue in Worms ihre Schatten voraus. Herr Bildhauer Dr. Kiez stellte nämlich die von ihm aufbewahrte Maske Luthers, wie sie seinerzeit von Rietschel für die Kolossalstatue in Worms angefertigt worden, von ihm selbst aber verworfen worden war, dem später nach des Meisters Tode von Donndorf an Stelle derselben angefertigten Lutherkopfe gegenüber. Der Unterschied der beiden Porträts ist ein in die Augen fallender. Rietschels Kopf ist feiner, durchgeistigter, reicher in der Modellirung, sympathischer im Ausdrucke, der Donndorfsche dagegen breit, wuchtig, für den nahen Beschauer zu derb, zu sehr in Massen gehalten, mit einem Zug des Fanatischen, der eine mehr der gläubige, der andere der thatkräftige Luther. Die allgemeine Stimme in Dresden entschied sich mit Wärme für den Rietschelschen Kopf, so daß man sogar vorschlug, dem Wormser Luther den Kopf zu vertauschen, und in der Lokalkritik Donndorf manches herbe Wort zu hören bekam. Nunmehr ist die Frage einen Schritt weiter gediehen, indem ein Komité zusammentrat, welches beabsichtigt, die Wormser Lutherstatue mit Rietschels Kopf neu gießen und in Dresden aufstellen zu lassen. Einstweilen hat man das Gipsmodell für die Luthertage auf dem Neumarkte, vor der Frauenkirche, auf etwa 3 m hohem Postament aufgerichtet und so Gelegenheit zum Studium der Frage gegeben. Wenn man nun bedenkt, daß der Wormser Luther doppelt so hoch steht, als jetzt das Modell, so erkennt man, daß Donndorf mit seinen Änderungen doch nicht so unrecht gehabt hat. Denn hier dürfte schon die Grenze sein, bis zu der man das weichere Bild Rietschels vom Auge des Beschauers entfernen darf.

Ein zweites künstlerisches Ereignis bildet für Dresden die auf der Brühlschen Terrasse veranstaltete Ausstellung seltener kirchenhistorischer Manuskripte und Druckwerke, welche, veranstaltet vom Verein Dresdener Buchhändler, einen kleinen Teil eines Herrn Verlagsbuchhändler Heinrich Klemm in Dresden gehörigen bibliographischen Museums bildet. Es ist geradezu eine Entdeckung, welche das museenreiche Dresden mit dieser Ausstellung macht. Bisher hat man wohl von dieser Sammlung hin und wieder gehört, doch sicher nicht den staunenswerten Reichtum erwartet, der uns nun zur öffentlichen Schau vorliegt. Herr Klemm, armer Eltern Kind, hat schon in seiner frühesten Jugend jenen Sammeleifer für alte Druckwerke besessen, der allein zum Zusammentragen so gewaltiger Schätze befähigt. Sein Gewerbe wies ihn nicht auf dieselben hin, denn er war Schneider. Noch heute leitet er in Dresden die „Europäische Moden-Akademie", eine Fachschule für Schneiderei, welche, ununterbrochen aus allen Ländern der Welt von jungen Leuten besucht, auswärts fast bekannter als in Dresden ist. Durch diese, durch die Herausgabe wissenschaftlich systematisirter Werke über die Kunst des Zuschneidens, die bis zu 80 Auflagen erlebten, durch die Herausgabe von gegen zehn Modezeitungen hat sich der unermüdlich an seiner eigenen Bildung arbeitende Mann aus eigener Kraft die Mittel geschaffen, welche ihn befähigen, sich dem Luxus des Sammelns in dem Maße hingeben zu können, daß ihn auch der Preis von 100000 Mark nicht vom Ankauf der Gutenbergschen Mazarinbibel abzuschrecken brauchte.

Zur Zeit sind gegen 800 Werke in Dresden ausgestellt, älteste Bibeldrucke, Schriften der Päpste, Kirchenväter, Asketiker und Scholastiker, Werke über Kirchenrecht und Kirchendisziplin, Streitschriften der Reformationszeit, liturgische Werke, Psalterien und Gesangbücher, Predigten, Traktate, Lehrbücher rc. — eine Sammlung von typographischen Meisterwerken und Seltenheiten des 15. bis 17. Jahrhunderts, wie sie wohl in gleicher Übersichtlichkeit noch nicht beisammen war.

Auch in künstlerischer Beziehung bietet diese Ausstellung manches Hochbedeutende, so daß es erwünscht wäre, wenn ein Fachgelehrter dieselbe z. B. auf den Illustrationsholzschnitt einmal genau durchsehen würde.

Das wertvollste Druckwerk der Ausstellung dürfte die erwähnte Biblia sacra vulgata von Joh. Gutenberg, Mainz 1450—1455, sein, das einzige unter den noch erhaltenen acht auf Pergament gedruckten Exemplaren, welches mit Miniaturen geschmückt ist. Diese sind inmitten farbiger, nach Art der Schreiberzüge behandelter Ornamente am Fuß der Blätter angebracht, kleine Bilder mit auf den Text bezüglichen Darstellungen. Die Figuren sind in zu bescheidenen Maßen, als daß die Köpfe ausdrucksvoll hätten gebildet werden können, jedoch sind die Bewegungen meist frei und korrekt, die Farbe kräftig, die künstlerische

Haltung der Darstellungen höchst anregend zu Vergleichen mit den frühesten Holzschnitten und namentlich wichtig für die Geschichte der rheinischen Malerschule, deren Bilder laut einer Notiz im Vorworte in Holzschnittkopien aus vielen Kirchen und Klöstern in der — gleichfalls vorhandenen — niedersächsischen Bibel (Köln, Nikolaus Götz um 1474) auftreten. Leider wechseln die echten Miniaturen vielfach mit etwa um die Mitte unseres Jahrhunderts eingemalten, zum Teil sehr geschickten Fälschungen, die man bisher nicht erkannt zu haben scheint, obgleich z. B. Motive aus der späteren Renaissance, ja Anklänge an Rococo darin vorkommen. Unter den hier auch nicht annäherungsweise ihrem Werte gemäß zu besprechenden Prachtwerken scheint uns die Lübecker Bibel (Steffen Arndes 1494), mit kostbaren, wohl zweifellos unter niederländischen Einflüssen entstandenen Holzschnitten, und die bekannte mit Holzschnitten von Virgil Solis versehene (Frankfurt 1560) um der vom Meister selbst ausgeführten Kolorirung willen von besonderem kunstgeschichtlichen Interesse zu sein. An bisher nicht bekannten Monogrammen und ältesten Holzschnitten dürfte sich hier manches finden, was bisher unseren Sammlern nicht zugänglich war.

Noch einen Blick auf die Ausstellung des sächsischen Kunstvereins, in welchem ein vortreffliches neues Porträt des bekannten Historienmalers Gonne von Leon Pohle sich befindet; der Kopf ist in Halbprofil, mit schwarzem Filzhut bedeckt, dazu schwarzer Tuchrock und schwarzer Schlips. Das Ganze anspruchslos, einfach, aber mit großer Meisterschaft breit und sicher gemalt, tief und farbig, trotz der Eintönigkeit des Beiwerkes, der Kopf von ebenso frappirender Wahrheit und Kraft in der Modellirung wie von kecker sicherer Pinselführung, — vielleicht eines der flottesten Werke des liebenswürdigen Meisters und als solches für mich den letzten, in kälterer, glätterer Manier gemalten Bildern vorzuziehen.

Eine historische Landschaft von Ludwig Richter, „Genoveva“, ein älteres, mit all jener Liebe und Sorgfalt und jenem poetischen Reiz, welcher dem Altmeister der Dresdener Schule eigen ist, ausgestattetes Waldinnere, scheint zum Zweck einer Vergleichung mit dem gegenüber stehenden Bilde von Prof. Hofmann, „Leda mit dem Schwan“ ausgestellt zu sein. Dieser Künstler befindet sich noch in der Behandlung der duftigen Ferne, der Vertiefung in das Detail in der etwas sentimentalen Auffassung der Natur auf dem von Richter vorgezeichneten Gebiete, die nackte, mit vielem Fleiß, doch in zu blühender Farbe gemalte, an sich höchst anmutige weibliche Figur deutet an, wo die Grenzen dieses Gebietes zu finden sind.

C. G.

Stuttgart, im November 1883.

Zum Beginn des Wintersemesters haben der neue, Direktor der Kunstschule, Herr Claudius Schraudolph sowie Professor Keller, beide bisher in München domizilirt, ihre Stellen angetreten. Man darf hoffen, daß diese gediegenen Kräfte der Schule wieder neue Lebenskraft einhauchen werden, welche seit dem Rücktritt ihres langjährigen Vorstandes v. Neher etwas erlahmt war. Mit Ausnahme des Prof. v. Rustige, welcher zugleich die Stelle eines Galerie-Inspektors bekleidet und schon seit 1845 an der Schule wirkt, ist das ganze Lehrerpersonal erneuert und zählt jetzt, außer den Hilfslehrern für wissenschaftliche Fächer, einen Direktor und sechs Professoren, während früher nur vier ordentliche Professoren einschließlich des Direktors angestellt waren.

Unsere vielfach bemängelten Kunstzustände haben sich dagegen nicht gebessert, und der vor einigen Jahren gegründete Verein zur Hebung der Kunst hat schon lange nichts mehr von sich hören lassen. Obgleich die beiden permanenten Kunstausstellungen, sowie die königl. Galerieinspektion es sich recht angelegen sein lassen, gute Bilder zur Anschauung zu bringen und diese Ausstellungen auch immer fleißig besucht sind, fehlt doch das wahre Kunstinteresse, zumal ein solches, welches auch gerne ein Opfer für die Kunst bringt und sich eine Ausgabe gestattet.

Erfreulich ist dagegen der immer größere Aufschwung, welchen die Baukunst hier nimmt. Der Prachtbau der Bibliothek kommt erst jetzt, nachdem das alte Gebäude entfernt ist, zur vollen Geltung; die Fundamente für den Mittelbau mit der Haupttreppe werden eben gelegt. Ein weiteres Staatsgebäude für das zweite Gymnasium ist im Bau begriffen; ebenso ist der Bau einer neuen Kaserne beschlossen und eine weitere Kirche für den Stadtteil gegen Cannstatt hin projektirt. — Der große Bau, welchen ein Konsortium von Kapitalisten an Stelle der Legionskaserne herstellen wollte und der, neben den Räumlichkeiten für das Gewerbemuseum und der königl. Centralstelle für Handel und Gewerbe, namentlich auch einen großen Saal für Kunstausstellungszwecke aufnehmen sollte, hat leider die staatliche Genehmigung nicht erhalten.

Der Richtung der Zeit entsprechend, hat man auch hier sich der Restauration alter Baudenkmale zugewendet. Nachdem schon vor 40 Jahren unter Heideloff die altehrwürdige Stiftskirche eine durchgreifende Restauration erfahren, hat man jetzt auch den Chor, welcher die Grabdenkmäler des württembergischen Fürstenhauses bewahrt, trefflich erneuert. Die kahlen Wände erhielten eine stilgemäße Bemalung und die ganze Ausstattung, Altar, Gestühl, Beleuchtung wurden durchweg neu gefertigt, so daß das Ganze jetzt einen höchst

wohlthuenden Eindruck macht. Auf die schmucklosen Strebepfeiler des Chors wurden Kreuzblumen aufgesetzt und gegenwärtig ist man daran, die baufällige Vorhalle an der Südseite der Kirche abzubrechen, um sie ebenfalls zu erneuern. Auch im alten Schloß hat man die schönen Säulengänge von der häßlichen Tünche befreit und das Wappen am Haupteingange restaurirt, wodurch sich ergab, daß der Meister dieses Werkes der bekannte Simon Schlör aus Hall war, welcher die trefflichen Statuen der württembergischen Grafen in der Stiftskirche fertigte.

Wenn wir der Restauration des alten Schlosses gedenken, müssen wir auch der seit einer Reihe von Jahren in Angriff genommenen Restauration des neuen Schlosses erwähnen, welche sich in neuester Zeit hauptsächlich dem figürlichen Schmuck über dem Hauptgesims zuwendet. Hier sind eine Reihe höchst geschickt gemachter und ungemein malerisch wirkender Figuren aufgestellt, welche im vorigen Jahrhundert von italienischen Bildhauern ausgeführt wurden und die im Laufe der Zeit vielfach beschädigt und oft bis zur Unkenntlichkeit verstümmelt waren. Bildhauer H. Bach hat seine Aufgabe glücklich gelöst, die Figuren wieder in ihrer alten Schönheit herzustellen. Außer diesen Gebäuden haben auch die Hospital- und St. Leonhardskirche, das Ständehaus, das alte Kanzleigebäude, der Prinzenbau u. s. w. vielfache Verschönerungen und Erneuerungen erfahren, auf welche wir hier nicht näher eingehen können.

Was schließlich den Privatbau anbelangt, so scheint sich die seit der finanziellen Krisis etwas zurückgegangene Bauthätigkeit wieder zu heben. In der Peripherie der Stadt ersteht manch neuer schöner Bau, worunter das an der Kriegsbergstraße liegende Palais Sauters besonders hervorzuheben ist. Der Bau ist ein Prachtstück im Stile der besten deutschen Renaissance. Aber auch die Restauration älterer Gebäude in der Stadt macht Fortschritte; man hat sich allmählich von der klassischen Richtung ganz losgesagt, was namentlich den Giebelhäusern sehr zu gute kommt, die jetzt nicht mehr in das Gewand der Antike eingezwängt, sondern ihrem Charakter entsprechend nach deutscher Art verziert werden.

B.

Kunstlitteratur.

Raffael, Die Stanzen des Vatikan. Text von W. Lübke. 35 Tafeln Lichtdruck. 4°. Dresden, A. Gutbier. 1883.

W. Die Kunsthandlung von A. Gutbier in Dresden, welche 1879 die in diesen Blättern gewürdigte Raffael-Ausstellung veranstaltete und dann das bekannte Raffael-Werk mit Text von Prof. Lübke publizirte, giebt jetzt die einzelnen Abschnitte desselben in selbständigen, für sich abgeschlossenen Bänden heraus. Im verflossenen Jahre erschienen die Madonnen und heil. Familien, jetzt erschien ein neuer Band, welcher die Stanzen Raffaels im Vatikan enthält. Den Lichtdrucken liegen die bekannten Stiche von Volpato in ausgezeichneten Abdrucken vor aller Schrift als Vorlagen zu Grunde. Die Reproduktionen von Rommel in Stuttgart sind als vorzüglich gelungen anzuerkennen und geben die Stiche, trotz der bedeutenden Verkleinerung, klar und harmonisch wieder, so daß sie dem Freunde der Kunst Raffaels wie dem Kunstforscher die Originalstiche, die bekanntlich teuer sind, zu ersetzen mögen. Auch dieser Band ist mit einem ausführlichen Text von Lübke begleitet, der in geschmackvollster Form alle nötigen Aufschlüsse über die einzelnen Kompositionen giebt.

Kunsthistorisches.

J. E. **Bei den Ausgrabungen auf dem Forum Romanum** in Rom entdeckte man einen Topf mit 800 alten Münzen angelsächsischen Ursprungs aus der Zeit des Papstes Marino II. († 946). Diese Münzen englischen Gepräges sind von seltenem Wert und tragen meistens das Bildnis der englischen Könige jener Tage. Eine Münze zeigt auch das Bildnis eines Erzbischofs von Canterbury.

Konkurrenzen.

J. E. **Garibaldidenkmal in Rom.** Die italienische Regierung hat eine Preisbewerbung ausgeschrieben für den besten Entwurf zum Garibaldi-Denkmal, welches der Staat dem General auf dem Janiculus in Rom zu errichten beschloß, und zwar auf dem dortigen öffentlichen Spaziergange, wo der General 1849 sein Hauptquartier hatte, als er die Franzosen bei der Villa del Vascello vor dem Thore San Pancrazio schlug. Die Künstler haben zehn Monate Zeit zur Ablieferung ihrer Modelle. Das beste Modell erhält eine Prämie von 20000 Lire, die fünf zweitbesten jedes 3000 Lire.

J. E. **Denkmal für Viktor Emanuel.** Am 15. Dezember lauft der Termin ab für die Ablieferung der Modelle zur zweiten Preisbewerbung um den Auftrag zu dem großen Nationaldenkmal für Viktor Emanuel in Rom. Die erste Konkurrenz blieb bekanntlich erfolglos, obgleich die Ausstellung der Modelle mit einer enormen Anzahl von Entwürfen beschickt wurde. Die Bewerbung ist dieses Mal viel geringer. Kaum 100 Künstler haben Entwürfe angemeldet. Dieselben werden in dem neuen Palazzo delle Belle Arti in der Via Nazionale im Anfang Januar zur Ausstellung gelangen.

Preisverteilungen.

⁂ **Preisverteilung bei der Berliner Kunstakademie.** Bei der für das laufende Jahr im Fache der Malerei stattgehabten Preisbewerbung der zweiten Michael-Beerschen Stiftung ist der Preis, bestehend in einem Stipendium von 2250 Mk. zu einer einjährigen Studienreise, dem Maler Hermann Clementz aus Berlin zuerkannt worden. Bei der im Fache der Architektur stattgehabten Preisbewerbung um den großen Staatspreis wurde der letztere, bestehend in einem Stipendium für eine Studienreise nach Italien auf zwei hintereinanderfolgende Jahre zum Betrage von je 3000 Mk. und außerdem in einer Entschädigung von 600 Mk. für die Kosten der Hin- und Rückreise, dem Architekten Bernhard Sehring zu Berlin zuerkannt. Gleichzeitig ist dem Mitkonkurrenten, Regierungsbauführer Paul Graef zu Berlin, eine ehrenvolle Anerkennung für die von demselben eingereichte Konkurrenzarbeit zu teil geworden.

Sammlungen und Ausstellungen.

— **Ein Bild des Nordpolfahrers Payer.** Man schreibt der N. Fr. Presse aus München: „Seit kurzem ist im hiesigen Kunstvereine das von der Akademie mit der großen Medaille prämiirte Kolossalbild des österreichischen Nordpolfahrers J. v. Payer ausgestellt. Die großen Erwartungen, welche man auf Grund der seltenen Auszeichnung zu hegen berechtigt war, erscheinen gerechtfertigt, das Bild beweist ein starkes Talent, bei welchem mit dem energischen Wollen auch ein eminentes Können Hand in Hand geht. Das Bild genießt vor allem den einen Vorzug, daß es empfunden und erlebt ist, denn auch ein mit der reichsten Phantasie begabter Künstler vermöchte die dramatische Lebendigkeit und die Naturwahrheit nicht in dem Maße zu erreichen, wie dies Payer geglückt ist. Das Schicksal Sir John Franklins ist bekannt, hatte es doch Jahrzehnte die

ganze civilisirte Welt beschäftigt. Bei seinen letzten Entdeckungsreisen in die nördlichen Polargegenden war der mutige Forscher mit seinen Getreuen verschollen; staatliche wie Privat-Expeditionen — 27 an der Zahl — wurden ausgerüstet, um die vielleicht noch am Leben gebliebenen Mitglieder der Expedition zu erretten, aber vergebens. Hunderte tapferer Männer mußten, von Hunger ermattet und vor Kälte erstarrt, ferne der Heimat ihr Leben lassen, und nur spärliche Kunde ist uns über ihren Untergang geworden. Bauer erwählte sich zum Vorwurf seines Werkes das grausige Ende, welches die letzten Mitglieder der Franklin-Expedition gefunden. Den Mittelpunkt der riesigen Leinwand nimmt ein offenes Boot ein, dessen unterer Teil in gewaltige Eis- und Schneemassen eingeklemmt ist. Ein leichtes, gebrechliches Fahrzeug, welches, ein Spiel der furchtbaren Elementarkräfte, eine traurige Ladung birgt. Monatelang hat die tapfere Schar allen Schrecknissen der Natur Stand gehalten, bis sie endlich, nachdem die letzten Lebensmittel verzehrt waren und die grausige Kälte die Kräfte erschöpft hatte, gestorben sind. In wildem Todeskampfe, mit geballten Fäusten, verkrümmten Fingern, starren Augen und geöffnetem Munde haben sie den letzten Seufzer, der sie von ihren schrecklichen Qualen erlöste, ausgehaucht. Wunderbar und schaurig zugleich hat es der Maler verstanden, aus dem Gesichtsausdrucke und der Lage der Leichen die Charakteristik der einzelnen Personen lesen zu lassen. Neben dem verzweifelt blickenden jungen Offizier der alte Seemann, der in stiller Ergebenheit ruhig eingeschlafen zu sein scheint; der dort hat im frommen Glauben an ein besseres Jenseits seine Seele dem Herrn empfohlen und bis zum letzten Herzschlage noch die Bibel in den erstarrten Fingern gehalten; jener hat die ihn umringenden Gefahren und nach seinem Tode seiner wartenden Schrecknisse nicht mehr zu schauen vermocht, und mit einer Binde vor den Augen ist er verschieden. Ein beutegieriger Eisbär umschnüffelt bereits des Unglücklichen Beine. Nur einer lebt, ein Bild kühnsten Mannesmutes und beispielloser Energie. Mit entblößtem Haupte, in den erfrorenen Händen das Gewehr haltend, starren Auges auf die das Boot umkreisenden, die Leichen witternden Raubtiere blickend, spricht aus seinem verhungerten Antlitze jener fanatische Mut, der entschlossen ist, erst mit dem letzten Blutstropfen sein junges Leben hinzugeben. Die das grausige Schauspiel umgebende Scenerie bilden gigantische Eisblöcke, grauschmutzige, unabsehbare Schneemassen, das unendliche Meer, und über dem Ganzen der grauschwarze Horizont ohne Wolkenbildung, ohne Lichteffekt — ein großes, schweres Leichentuch! Mit ganz ungewöhnlicher dramatischer Lebendigkeit, mit zwingender Wahrheit hat Bauer den Stoff behandelt, und auch technisch — namentlich in der Behandlung der Luft, des Schnees und Eises — Bewundernswertes geleistet."

Vermischte Nachrichten.

*** **Für die Gewinnung eines Kunstakademie- und Ausstellungsgebäudes in Berlin** sind neuerdings wieder positive Schritte gethan worden. Wie die „Kreuzzeitung" meldet, ist beim Kultusministerium ein Gesuch eingegangen, in welchem der Senat der Akademie der Künste die Erwerbung des Lustowplatzes für diesen Zweck befürwortet.

+ **Das Münchener Liebig-Denkmal**, das kürzlich enthüllte Meisterwerk des verstorbenen Wagmüller, wurde von frevelnder Hand mit einer in den Marmor eingedrungenen dunklen Flüssigkeit bespritzt, und große Flecken derselben bedecken das Haupt, die Schulter, das Gewand und die Hände. Bis auf den Sockel herunter ist die Masse in langen Streifen herabgelaufen. Es herrscht begreiflicherweise über die ruchlose That allgemeines Entsetzen und vom Denkmalkomité wurde eine bedeutende Summe ausgesetzt, um des Thäters habhaft zu werden. Prof. v. Pettenkofer beschäftigt sich soeben mit dem Versuch, die Flecken zu entfernen.

+ **Professor Hans Canon in Wien** hat kürzlich im Auftrage des Herrn Adalbert Ritt. v. Lanna in Prag ein lebensgroßes Bildnis von dessen Gemahlin vollendet, welches zu den hervorragendsten Werken des geschätzten Künstlers zu zählen ist. Die Dargestellte sitzt in einem hellblauen Seidenkostüm mit reichem Schmuck nach links gewendet in einem Sessel. Den Hintergrund bildet Landschaft. Das Bild ist ebenso durch frappante Ähnlichkeit wie durch virtuose Durchführung ausgezeichnet.

Vom Kunstmarkt.

x. **Kölnische Kunstauktion.** Vom 3. bis 7. Dezember wird die Firma J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne) die Kunstsammlung des Herrn D. Schwarzschild in Homburg v. d. H. zum öffentlichen Aufstrich bringen. Die Sammlung enthält kunstgewerbliche Erzeugnisse aus den verschiedenartigsten Materialien älteren und neueren Ursprungs. Der Katalog, dem einige Lichtdrucke beigefügt sind, weist 1413 Nummern auf.

Eingesandt.

Zur Rehabilitirung Jan Schoreels.

Geehrter Herr Redakteur!

Im Novemberhefte der „Zeitschrift" vorigen Jahres (1882/83, S. 16 ff.) veröffentlichte ich einen Aufsatz unter obigem Titel, mit Bezug auf welchen ich Sie um Aufnahme der folgenden Zeilen ersuche:

Ich habe daselbst auf Grund des sogenannten Altares von Ober-Vellach die Ansicht ausgesprochen, daß Jan Schoreel und kein anderer der mit dem Namen des „Meisters vom Tode der Maria" belegte anonyme, angeblich kölnische Meister sein müsse. Selbstverständlich erregte diese Ansicht die Opposition aller derjenigen, welche noch vor kurzem die Werke dieses anonymen Meisters einem anderen zugeschrieben hatten. In dem jüngsten Hefte des „Repertoriums" (VII. Band, 1. Heft, S. 59) widmet Herr L. Scheibler dieser Angelegenheit eine längere Auseinandersetzung, welche darin gipfelt, daß meine Ansicht allen Kennern, natürlich auch Herrn L. Scheibler, unbegreiflich und unfaßlich sei. Dies ist möglich; die Aufmerksamkeit, welche mir Scheibler auf 38 enggedruckten Seiten des „Repertoriums" widmet, nötigt mich andererseits, seine Ausführungen auf ihre Gründe hin zu prüfen.

Scheibler sagt, Schoreel könne unmöglich der „Meister vom Tode der Maria" sein. Warum kann er dies nicht sein?

Scheibler behauptet, Bilder des „Meisters vom Tode der Maria" zu kennen, die nach dem Jahre 1520 resp. 1524 gemalt wurden. Wenn dies der Fall wäre, dann könnte Schoreel allerdings nicht identisch mit diesem Meister sein, denn wir kennen Werke, welche Schoreel nach 1524, und nach seiner Rückkehr aus Italien gemalt hat, selbst zur Genüge, um in diesem Falle die Identität für unmöglich zu halten. Die Behauptung Scheiblers ist aber falsch; es giebt keine Bilder des „Meisters vom Tode der Maria", die nachweisbar nach dem Jahre 1520 enstanden wären. Scheibler führt freilich mehrere solcher Bilder an. Hören wir ihn also weiter und prüfen wir, ob diese auch wirklich oder nur für Herrn Scheibler und seine kunstgelehrten Freunde, die er jeden Augenblick wie die heiligen Nothelfer anruft, als Werke dieses Meisters existiren. Scheibler nennt folgende:

1) Das Altarbild im Städelschen Institut zu Frankfurt (Kat. v. 1879, Nr. 73), welches angeblich im Jahre 1524 für die Kirche Sta. Maria in Littore gestiftet wurde. Dieses Bild gilt allgemein für eine Arbeit des „Meisters vom Tode der Maria", sagt Scheibler; ich bedauere unendlich, dieser Ansicht nicht beipflichten zu können. Das Bild kann im Jahre 1524 gestiftet und damals gemalt worden sein, aber von dem „Meister vom Tode der Maria" ist es nicht, obwohl es große Verwandtschaft mit seinen Werken zeigt. Es ist von einem anderen, den Herr Scheibler nicht kennt.

2) Als das zweite Bild, welches der anonyme „Meister vom Tode der Maria" nach dem Jahre 1520 gemalt haben soll, nennt Scheibler eine große „Anbetung der Könige" in Dresden. Damit meint er wohl Nr. 1848(?) (Kat. v. 1880), ein Bild, welches im Katalog dem Jan Mabuse zugeschrieben wird. Es mag herrühren von wem immer, die Angabe, daß es nach 1520 entstanden sein müsse, ist durch nichts zu erhärten und lediglich Scheiblers Privatansicht.

3) Des weiteren nennt Scheibler eine zweite „Anbetung

der Koniae" desselben Meisters in [illegible]. Die „Zuweisung" dieses Bildes an den „Meister vom Tode der Maria", und die Annahme der Entstehungszeit ist [illegible] willkürlich und aus der Luft gegriffen wie jene bei dem Dresdener Bilde.

4) Bemerkt Scheibler [illegible]: An Kirchenbildern des „Meisters vom Tode der Maria", die nach 1524 datirt wären, fehlt es leider [illegible], doch verweise ich [illegible] Scheibler [illegible] das [illegible] in Kassel von 1525 und 1526 (Nr. 49 u. 50) [illegible], obwohl Dr. Eisenmann es [illegible]. Nun, das [illegible] in Kassel und alle anderen [illegible] mögen sich bei Scheibler bestens bedanken. [illegible] Eisenmann und die seiner wechselseitigen Nothelfer sind noch keine Gründe für und wider. Es giebt keine Bilder des „Meisters vom Tode der Maria" nach dem Jahre 1520, weil er keine malen kann. Herr Scheibler mag ihm noch ferner Bilder nach Belieben zuschreiben, Gründe kann er dafür keine vorbringen. Das obenerwähnte Frankfurter Bild ist so wenig von diesem Meister wie die anderen angeführten, es mögen alle Scheibler der Welt ihm dasselbe zuschreiben.

Zu welchem Babel diese „Zuschreiberei" führt, beweist gleich eine weitere solche Entdeckung Scheiblers, der schließlich, wie berauscht von seinen [illegible], mitteilt, daß er [illegible] — neun Schoreel entdeckt habe! Natürlich nicht allein, sondern mit Hilfe seiner Nothelfer.

Auch dies ist möglich; unter besagten neuen Entdeckungen figurirt aber eine, über welche es sich lohnt noch ein Wort zu verlieren. Sie betrifft das Porträt des Wiedertäufers David Joris in Basel Nr. 148, welches bisher immer für ein Bild Aldegrevers gegolten hat. [illegible] Aldegrever hat sich als Maler Herrn Scheibler offenbar noch nicht vorgestellt, darum muß der Canonikus und Domherr Schoreel, der nach Jerusalem pilgerte, und [illegible] des Papstes gewesen ist, den sogenannten roten Teufel, den Wiedertäuferpropheten David Joris, der in [illegible] in Delft [illegible] wurde, und der [illegible] unter fremdem Namen lebte, gemalt haben! Ich glaube, Herr Scheibler hat in der jüngsten Zeit etwas zu viel „zugeschrieben" und ist davon irre geworden, denn abgesehen davon, daß das Bild in dem [illegible], der ganzen [illegible] Schule in dieser Weise fremden Silbertone gemalt und ein höchst eigenartiges Meisterstück ist, welches mit der Technik Schoreels auch nicht das geringste gemein hat, rührt es thatsächlich von niemand anderem als von **Aldegrever** her, der den Wiedertäufern nahe stand, und in dessen Stichen dieser [illegible] wiederkehrt. Es gehört ein seltenes Maß von Verblendung dazu, dem frommen Schoreel ein Porträt dieses Mannes zuzumuten! Aber was thut man nicht alles, um etwas „zuzuschreiben"!

Das Beste an dem ganzen Elaborat des Herrn Scheibler, dem ich wahrlich mehr Mühe verursacht habe als er mir, ist jedoch die von ihm selbst abgegebene Erklärung, daß er das Ober-Vellacher Altarbild, welches einzig und allein in dieser Frage eine entscheidende Antwort geben kann, gar nicht gesehen hat. Ich halte es daher vorläufig für überflüssig, mit Herrn Scheibler in dieser Sache noch mehr Worte zu verlieren, und wünsche demselben recht schönes Wetter zu einer angenehmen Reise nach Ober-Vellach.

Wien. Dr. Alfred von Wurzbach.

Inserate.

Prachtwerke aus dem Verlag von A. G. Liebeskind in Leipzig.

Schildereien aus dem Alpenlande.

Dreissig Lichtdrucke
nach Gemälden von CARL und ERNST HEYN,
Gedichte von R. BAUMBACH
mit Randzeichnungen von J. STAUFFACHER.

Reicher Prachtband in Folio M. 55.

Eingehende Besprechung befindet sich in dieser Zeitschrift. 18. Jahrg. No. 8. **Oesterr. Buchdrucker-Zeitung**: „Die 30 Lichtdrucke gehören unstreitig zu dem Vollendetsten und Schönsten, was diese moderne Kunst noch je geleistet hat. — Die grosse Mehrzahl der überdies durch ihren reizenden Gegenstand bestechenden Bilder sind wahre Meisterstücke, über denen der ganze Zauber stimmungsvoller Landschaften ausgebreitet liegt und die man immer und immer wieder beschauen muss, stets neue Schönheiten an ihnen entdeckend."

Hieraus entnommen erschien unter dem Titel:

Wanderlieder aus den Alpen

die Gedichte von **R. Baumbach** apart mit den Randzeichnungen von **Joh. Stauffacher** und einem Holzschnitt nach dem Gemälde von **C. Heyn.**

4⁰ Format in reichem Einband M. 10.

Hierüber äussert sich das **Wiener Salonblatt**: „Innigkeit des Gefühls und vollendete Formschönheit vereinigen sich in diesem Werke Baumbach's zu entzückenden Gebilden der Dichtkunst und die prächtige, wahrhaft künstlerische Ausstattung, welche der Verleger diesen Liedern mitgegeben hat, wird nicht wenig dazu beitragen, das schöne Buch mit den reizenden Handzeichnungen Stauffacher's zu einer Lieblingszierde jedes Salons zu machen." (3)

Grosse Kölner Kunst-Auktion.

Die **reichhaltige Kunst-Sammlung** des Herrn

D. Schwarzschild in Homburg v. d. Höhe

wird den **3. bis 7. December** durch den Unterzeichneten in Köln versteigert. Kataloge (1413 Nummern) sind zu haben. (1)

J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne) in Köln.

Soeben erschien:

Cavallucci et Molinier, Les della Robbia, leur vie et leur oeuvre. Avec plus de 100 gravures, dont 3 eaux-fortes. Fr. 30.—. = Mk. 24.—.

Collignon, Mythologie figurée de la Grèce. Avec 131 gravures sur bois. Relié Fr. 4.—. = Mk. 3.20.

Lenormant, Monnaies et médailles. Avec 151 gravures sur bois. Relié Fr. 4.—. = Mk. 3.20.

Müntz, Les historiens et les critiques de Raphaël. Illustré de plusieurs portraits de Raphaël. Fr. 6.—. = Mk. 4.80.

Pattison, Claude Lorrain, sa vie et son oeuvre d'après des documents nouveaux. Fr. 30.—. = Mk. 24.—.

R. Schultz & Cie, Sortiment.
Berger-Levrault's Nachfolger.
15. Judengasse. **Strassburg i. E.** (1)

Unter der Presse befindet sich:

Paul Lacroix,
Directoire, Consulat et Empire.
1795—1815.

1 vol in-4. de 600 pages, illustré de 10 chromolithographies et de 350 gravures sur bois.
Broché Francs 30.—. = Mk. 24.—.
Relié Francs 40.—. = Mk. 32.—.

Dieses neue Werk des bekannten Verfassers bildet eine Fortsetzung des „Dix-huitième siècle" und wird den Besitzern desselben sehr willkommen sein. (6)

Strassburg i./E.
R. Schultz & Co., Sortiment
15, Judengasse.

Hogarth's Zeichnungen

nach den Originalen gestochen.
Mit der vollständigen Erklärung von
G. C. Lichtenberg,
fortgesetzt, ergänzt und mit einer Biographie Hogarth's versehen
von
Dr. F. Kottenkamp.
93 Stahlstiche und 40 Bogen Text.
Ermässigter Preis (1
in elegantem Einband 15 Mark.
Rieger'sche Verlagshdlg. in Stuttgart.

Für Kunstfreunde.

Der neue Katalog der **Photographischen Gesellschaft, Berlin** (enthaltend moderne und klassische Bilder, Pracht- und Galeriewerke, Photogravüren ꝛc.), mit 4 Photographien nach **Kaulbach, Rembrandt, Müller, Van Dyck,** ist erschienen und durch jede Buchhandlung oder direct von der Photographischen Gesellschaft gegen Einsendung von 50 Pf. in Freimarken zu beziehen. (12)

Seltene Offerte.

Die Unterzeichnete besitzt ein completes, **völlig ungebrauchtes** Expl. (in Heften und Nummern) von

Zeitschrift für bildende Kunst,
I.—XVIII. Jahrgang,

und bittet um Gebote.
Magdeburg, 15. November 1883.
Creutz'sche Buch- u. Musik-Handlg.

Wer kann Auskunft geben über ein Bild (Stich oder Lithographie) mit der Unterschrift „Ein Abend auf Camaldoli", das in den 30er und 40er Jahren vielfach verbreitet war?
Offerten sind zu richten an
(2) **Gustav Koester,** Heidelberg.

Hierzu zwei Beilagen: von E. H. Schroeder in Berlin und von G. Paul Faesy in Wien.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von August Pries in Leipzig

19. Jahrgang.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

6. Dezember

Nr. 8.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1883.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von Oktober bis Ende Juni jede Woche am Donnerstag, von Juli bis Ende September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Vom Christmarkt.

[illegible]

Goethe.

I.

Zwischen dem Alten, zwischen dem Neuen befindet sich auch der Berichterstatter, welcher die mannigfaltigen Blüten und Früchte, die der deutsche Buchhandel mit Rücksicht auf das liebe Weihnachtsfest getrieben, wieder einmal zu einer kritischen Guirlande zusammenzubinden hat, so daß alles und jedes sich gut ausnimmt und womöglich nur die beste Seite dem Auge zuwendet. Und wenn auch das eine und andere, das ihm zum „Angebinde“ dargereicht wird, die Spuren der Hast und des unzulänglichen Könnens an sich trägt, im ganzen hat er doch Ursache sich zu freuen über das Alte, das wieder neu geworden, und über das Neue, das hoffentlich nicht gar so bald zum Alten zählen wird. Mit den „Ausgrabungen“ alter Kunstscherben wird im Kunstbuchhandel freilich allgemach ein Sport getrieben, der wie Schliemanns trojanische Mutungen an der Grenzlinie des Lächerlichen angelangt ist. Immerhin muß anerkannt werden, daß die mit Eifer betriebene Erneuerung des Alten nicht ohne günstigen Einfluß auf die Besserung des typographischen Geschmacks gewesen ist und daß der Verlagsbuchhandel durch Vergleichen und Prüfen ein immer schärferes Auge für schöne Formen und schöne Verhältnisse gewonnen hat.

Da liegen vor uns Mappen und Bände, die der schnellfertige Lichtdruck mit alter Kunstware gefüllt hat, hier fertige Arbeiten der Kupferstecher, dort Studien

und Skizzen alter Meister, von denen wohl kaum einer je daran gedacht hat, daß sie nach hundert und aber hundert Jahren jüngeren Geschlechtern zum Genuß und zur Lehre dienen würden, — daneben die Erzeugnisse moderner Phantasie in Holzschnitten, deren Technik hin und wieder ans Wunderbare streift, und auf einem Papier, dessen Seidenglanz und Weichheit der Xylographie den Wetteifer mit Kupferstich und Radirung möglich zu machen scheint. Bei solchen Mitteln und solcher Ausstattung gewinnt auch das Unbedeutende und Unzulängliche gar leicht den Schein des Echten und Vollendeten. Die Technik wird zur holden Schmeichlerin, deren verführerische Blicke den Beschauer bestricken, den Künstler aber zur Selbsttäuschung über den Wert seiner Schöpfung verleiten. Darum ist es gut, den Blick immer wieder vom Neuen zum Alten hinüberschweifen zu lassen, von Thumann zu Dürer, von Liezenmayer zu Raffael, und sich an das mit „Demut" überschriebene Epigramm Goethe's zu erinnern:

> Seh' ich die Werke der Meister an,
> So sehe ich, was sie gethan,
> Betracht' ich meine Siebensachen,
> Seh' ich, was ich hätt' sollen machen.

Es ist nicht Zufall, daß wir diese Umschau auf dem Christmarkt mit einem Worte **Goethe's** eröffnen. Den Anlaß dazu gab die neue Prachtausgabe der Werke des großen Dichters,*) welche die Deutsche Verlagsanstalt in Stuttgart herauszugeben begonnen hat. In ihrer Gesamterscheinung bildet das Unternehmen ein Seitenstück zu der unsern Lesern bekannten Prachtausgabe von Schillers Werken, die vor etlichen Jahren in demselben Verlage erschienen ist. Vor uns liegen die beiden ersten Bände, der eine gefüllt mit den lyrischen Gedichten, denen „Hermann und Dorothea" angeschlossen ist, der andere die Dramen Götz, Egmont, Iphigenie, Tasso, Die natürliche Tochter, und Faust, erster und zweiter Teil, umfassend. Wie bei der vorerwähnten Schillerausgabe, hat die Verlagshandlung auch in diesem Falle eine ganze Phalanx deutscher Illustratoren aufgeboten. Wenn infolgedessen namentlich der erste Band in Bezug auf den Charakter der Bilder ein etwas buntscheckiges Ansehen gewinnt, so kann man sich dabei mit dem Sprichwort varietas delectat in sofern trösten, als es ungemein interessant ist, die Handschrift der verschiedenen Künstler, wie sie uns aus ihren gemalten Werken bekannt ist, in den Holzschnitten wieder zu erkennen. Der Holzschnitt findet sich eben heutzutage mit jeder Art der Behandlung ab. Die Forderung, die schon Menzel an ihn stellte, nicht nur den Strich der Zeichnung, sondern auch die Wirkung unbestimmt hingesetzter Töne genau wiederzugeben, hat gegenwärtig unbestrittene Geltung. Es wird mit Feder, Kreide und Stift gezeichnet, es wird getuscht, gewischt und gemalt. Der eine arbeitet fein und sauber bis in das Detail hinein, der andere legt die Zeichnung in festen Konturen an und begnügt sich mit einer Andeutung des Nebensächlichen, ein dritter giebt fast nur eine Skizze mit getuschtem Hintergrund, ein vierter nähert sich mit seiner Darstellungsweise dem Teppichstile und verzichtet auf die Wirkungen der Luftperspektive. An Abwechselungen und Überraschungen fehlt es also nicht. Im ganzen herrscht der schwere malerische Ton vor, was bei dem größtenteils der Münchener Schule angehörigen Mitarbeitern nicht wunder nehmen kann. Die Rollen sind von der Verlagsbuchhandlung durchweg mit Glück und Verständnis ausgeteilt, so daß jeder mit seinen Gaben so ziemlich an den rechten Ort gestellt ist. Mehr Melodie als in dem Zusammenspiel so verschieden gearteter Illustratoren findet sich bei der nicht minder reichen typographischen Dekoration, Initialen, Zwischentiteln, Kopf- und Schlußstücken, die hin und wieder mit symbolischen und allegorischen, selbst illustrativen Gedanken an den vorausgehenden oder nachfolgenden Text anknüpfen. Hier sind die Formen der späten Renaissance vorherrschend, und wenn man sieht, mit welcher Virtuosität Schick, Hammer, Götz, Schmidt-Pecht u. s. w. diese Formen handhaben, sollte man fast glauben, daß dieser Dekorationsstil eine nationale Bedeutung erlangt hat und daß das Formgefühl der Gegenwart in dem „gezähmtem Barock" seinen richtigsten Ausdruck findet.

Von Goethe zu Heinrich **Heine** — das ist ein Schritt von lichten Bergeshöhen zum nebelerfüllten Thale. Das Zwiespältige in Heine's Dichterseele, die schlichte Anmut natürlicher Empfindung und die nervöse Sentimentalität, welche nach grausigen Vorstellungen dürstet, die heitere Laune, die sich dem Augenblicke hingiebt, und der cynische Spott, der selbst das eigene Ich nicht schont, dieses rätselhafte Doppelwesen offenbart sich auch in dem Bilderschmucke, mit welchem **Thumann** die bei Adolf Titze erschienene Quartausgabe des **Buchs der Lieder** versehen hat. Der stattliche Band trägt, ebenso wie die neue Goetheausgabe, die Uniform seiner Vorgänger in demselben Verlage: Chamisso's „Frauenliebe und Leben" und Hamerlings „Amor und Psyche". Und nicht bloß die Uniform ist dieselbe, auch manche Gestalten erkennen wir wieder, die schlanken sittigen Mädchen mit der ovalen Kinnbildung und dem Stumpfnäschen, die wohlgestalteten Jünglinge, die sich um der Schönen Gunst bemühen, die reizenden Kinderengel mit den Schriftbändern und Schrifttafeln, das alles erscheint fast wie ein feststehen-

*) Goethe's Werke mit mehr als 800 Illustrationen erster deutscher Künstler, herausgegeben von Heinr. Düntzer.

der Apparat, der nur kleiner Änderungen in Haltung und Drapirung bedarf, um sich einem neuen Stoffe ohne Zwang anzubequemen. Daß es dabei nicht an geistreichen Einfällen fehlt, die an den Ton der Dichtung anklingen und die durch sie erweckte Vorstellung weiter spinnen, bedarf bei Thumann keiner besonderen Betonung. Schwer aber ist dem formgewandten Illustrator die Aufgabe gefallen, für die sogenannten Vollbilder, die nun einmal bei einem regelrechten Prachtwerke nicht fehlen dürfen, die geeigneten Scenen ausfindig zu machen. Bei der Lösung dieser Aufgabe ist der Künstler mitunter absichtslos zum Kritiker geworden, und zwar zu einem herben Kritiker, der die Schwächen der Dichtung ohne Nachsicht bloßlegt. Er führt den Beweis, wie schattenhaft, hohl und wesenlos gar manche Persönlichkeit ist, von deren Schicksalen und Gefühlen uns der Dichter unterhält. Zwei Beispiele mögen angeführt sein. Die weinerliche Sentimentalität, der „ins deutsche Quartier gekommenen“ Grenadiere kann heutzutage kaum noch eine Menschenseele diesseits der Vogesen rühren; auch Thumann hat sie offenbar nicht sehr ergriffen, und wenn er den beiden abgerissenen Kerlen Sacktücher in die Hand giebt, mit denen sie ihre Gesichter dem unmittelbaren Anblick entziehen, so läßt er uns wohl geflissentlich im Zweifel, ob es Weinen oder Lachen ist, was hinter dem Vorhange vor sich geht; man ist versucht zu glauben, daß er diesen ironischen Zug dem Dichter selbst abgelauscht habe. Noch schärfer tritt die Verlegenheit des Illustrators, der Mangel an Sympathie mit dem Dichter hervor, wenn er das Grausige und Spukhafte in feste Formen zu bannen sucht. Offenbar war es nicht der innere Drang, der ihn das „lange Laster“ mit dem ausgesprochenen Talente für Straßenraub aufsuchen ließ. Wir fragen uns vergeblich, womit der Strolch es eigentlich verdient hat, erst besungen und dann abgebildet zu werden. Glücklicherweise hat den Künstler sein guter Genius davor bewahrt, dem Dichter bis an die tragikomische Katastrophe zu folgen, wo die indignirte Mutter ihrem mißratenen Sprößling die Bibel ins Gesicht wirft und gleichzeitig der „tote Vater im schwarzen Predigergewand“ zur kräftigeren Hervorrufung der Gänsehaut nützliche Verwendung findet. Wir sind nicht der Meinung, daß die Lyrik nicht illustrirt werden könne, wie oft behauptet worden, wohl aber, daß es eine gewisse Art von Lyrik giebt, die nur illustrirt zu werden braucht, um ihre Verurteilung zu finden.

Aus Ludw. Richters ‚Fürs Haus‘ [illegible]

Wenden wir uns ab von dieser düstern Phantasmagorie zu heiteren Lebensbildern, die sich klar und faßbar auf dem Boden heimatlicher Natur abspielen! Von dem Neuen zu dem Alten — dem alten, treuherzigen Ludwig Richter! Das ist der echte Lyriker unter den Illustratoren, da ist alles Sang und Klang, ernster Orgelton und fröhlicher Schalmeienklang, alles aus vollem Herzen, mit voller Hand gespendet. Zwei Bilderreihen des trefflichen Meisters, die schon einige Jahrzehnte hinter sich haben, sind uns wieder auf den Tisch gelegt, allbekannt unter den Titeln „Fürs Haus“ und „Unser tägliches Brod“. Sie haben kürzlich den Verleger gewechselt, und wir kommen dem Ersuchen der jetzigen

Verlagshandlung (Alphons Dürr), auf den Neudruck desselben hinzuweisen, um so lieber nach, als die alten Holzschnitte ein gar frisches und saftiges Ansehen gewonnen und durch den Einband einen neuen Schmuck erhalten haben. Was uns Ludwig Richter wert ist, was den Romantiker an ihm zum Klassiker erhebt, hat eine berufenere Feder erst kürzlich in diesen Blättern auseinandergesetzt. Man möge es nachlesen und beherzigen!

Nicht ohne eine Anwandlung von Wehmut schlagen wir die Mappe auf, welche ein Vermächtnis Joseph Führichs birgt: Das Leben Mariens in achtundzwanzig Konturzeichnungen (Einsiedeln, Benziger). Es ist eine der letzten Arbeiten des gedankenreichen Meisters, nach Durchzeichnungen von fremder Hand mittels Lichtdruck vervielfältigt. Das Zitterige in dem Zuge der Feder kommt vielleicht schon auf Rechnung des Originals, da es auch in dem vor zwei Jahren erschienenen „Leben des heil. Wendelin“ sich zeigt. Die Hand hat nicht mehr so willig wie ehedem dem Gebote der schaffenden Phantasie gehorcht, — aber sie gehorchte doch und schuf ein Werk, das in dem Adel der Formen, in der Fülle der künstlerischen Ideen von der ungeschwächten Geistesfrische zeugt, die sich Führich bis ins Greisenalter zu bewahren wußte.

Sn.

Korrespondenz.

München, Mitte November 1883.

Rgt. Es mögen drei Jahre sein, seit der berühmte Nordpolfahrer Julius von Payer von Wien nach München übersiedelte, um sich hier unter Anleitung des Professors Alexander Wagner ganz der Kunst zu widmen, in welcher er bis dahin als Dilettant sich versucht hatte. Seine Absicht ging dahin, in einem Cyklus größerer Gemälde die letzten Schicksale der Franklinschen Nordpolexpedition zur Anschauung zu bringen, deren Terrain er bei seinen arktischen Reisen besuchte. Er hat nun, wie die Leser aus einer neulich mitgeteilten Zeitungsnotiz bereits ersehen, das erste Bild dieses Cyklus vollendet, das zugleich denselben als letztes in der Reihenfolge abschließen soll. Es führt uns die grauenvolle Schlußscene vor, die in der schrecklichen Wildnis sich abspielte. Ein namhafter Teil des Interesses, welchen das Publikum an diesem Erstlingswerke nimmt, mag wohl einerseits auf Rechnung des Gegenstandes, den es darstellt, andererseits auf Konto des unter die Künstler gegangenen berühmten Reisenden zu stellen sein. Unter allen Umständen aber verdient Payers Arbeit die höchste Anerkennung.

Das Bild zeigt uns das Boot der Expedition mit dem Reste der Mannschaft, nach vorn in den Schnee eingesunken, nach hinten gehoben, und läßt uns die schaurige Bemannung desselben mit einem Blicke überschauen. Die einen sind sichtlich schon länger erstarrt; bei den anderen bleibt man im Zweifel, ob sie im Sterben liegen oder dem Hunger und der furchtbaren Kälte bereits zum Opfer gefallen sind. Dieser vom Künstler trefflich aufgefaßte, zwischen Leben und Tod schwebende Moment ist ganz dazu angethan, die dramatische Wirkung des Bildes zu erhöhen. Ihren Gipfelpunkt findet sie jedoch in der einen noch lebenden Gestalt, die, auf dem hinteren Bootsende hoch aufgerichtet, in ungebrochener Kraft und ungezähmtem Trotze dasteht und mit der Büchse in der Hand den nahenden Eisbären entgegen schaut. Die vorderste der Bestien erklimmt eben in unmittelbarster Nähe die Eisscholle, die sie noch vom Boote trennt, — im nächsten Augenblicke wird der Kampf zwischen Mensch und Tier zur Entscheidung gelangen. Aber trifft auch die Kugel ihr Ziel, der Schütze vermag seinem Schicksale nicht zu entgehen, denn schon nahen andere Angreifer. Dieser eine noch Lebende trägt auf dem Bilde Payers die Züge des Kapitän Crozier, des Nachfolgers Franklins im Kommando der Expedition; seine Leiche wurde nicht aufgefunden, und es ward nie aufgeklärt, ob er den Tieren zum Opfer gefallen oder ob er, wie ein dunkles Gerücht ging, noch Jahre lang unter den Eskimos lebte. In Bezug auf die Komposition bleibt nichts zu wünschen übrig; eines aber vermißt man, den Ausdruck der ingrimmigen Kälte der Polarnacht. Was uns der Künstler hier zeigt, ist eher eine laue Mondnacht der gemäßigten Zone. — Die königl. Akademie der bildenden Künste hat Herrn von Payer für sein Bild, das er Starvation cove nennt, die silberne Medaille verliehen. Der Künstler wird sich demnächst nach Paris begeben und dort sich unter Munkacsy weiterbilden.

Gleichzeitig mit Payers Bild waren im Kunstverein „Drei betende Nonnen“ von Real ausgestellt. Die Verwandtschaft, welche zwischen Farben und Tönen besteht, legt es nahe, dieses geistvolle Bild eine „Sonate in Weiß“ zu nennen, wie man desselben Künstlers „Olivier Cromwells Besuch bei John Milton“ füglich eine „Symphonie in Blau“ nennen möchte. Der Künstler stellte sich die schwierige Aufgabe, durch verschiedene Abstufungen von Weiß zu wirken, und scheint mir dieselbe gelöst zu haben. Gleichwohl muß man solche und ähnliche Experimente immerhin für bedenklich erklären.

München erweist sich als einer der bedeutendsten Kunstmärkte der Welt: aus der letzten internationalen Kunstausstellung wurden um mehr als 700 000 Mark Kunstwerke verkauft, und verhältnismäßig noch günstiger gestalten sich die einschlägigen Verhältnisse in der Lokalausstellung der Münchener Künstler, aus welcher

von 1300 Objekten nicht weniger als 350 um den Betrag von mehr als 100000 Mk. verkauft wurden.

In den Räumen des Ausstellungsgebäudes am Königsplatze werden demnächst sämtliche von Professor Jos. Flüggen, Hermann Schneider, Ferd. Wagner, Frank Kirchbach u. a. für die Drachenburg bei Königswinter am Rhein ausgeführten Wandgemälde vorwiegend historischen und mythologischen Inhalts ausgestellt. Sie sind mit Ölfarbe auf Leinwand gemalt und werden an Ort und Stelle mittels Kleisters an die Wände befestigt werden.

Wie bekannt, hat Professor Wilh. Lindenschmit im Laufe des heurigen Sommers den Sitzungssaal der Gemeindebevollmächtigten in dem von Hauberisser erbauten neuen Rathause zu Kaufbeuren mit Wandgemälden in Keimscher Mineralmalerei geschmückt, welche, sich an die Geschichte der Stadt anlehnend, in allegorischen Figuren die Hauptbürgertugenden zur Anschauung bringen. Nach deren Vollendung galt es nun, die Frage der Ausschmückung des Sitzungssaales des Magistrats zu lösen. Der Magistrat wendete sich infolgedessen an den bayerischen Geschichtsforscher Prof. Dr. Theodor Heigel in München um Mitteilung hierzu brauchbarer Motive aus der Geschichte der vormaligen Reichsstadt Kaufbeuren, und derselbe hat als solche die fünf nachstehenden bezeichnet: 1) Kaiser Heinrich VI. begegnet auf dem Rückzuge aus Italien in der Nähe der welfischen Burg Büren (Kaufbeuren) dem Trauerzuge, der die Leiche Herzog Welfs VI., des letzten welfischen Stammherrn in Süddeutschland, nach Steingaden überführt. 2) Kaiser Konrad IV. befindet 1240 die zum staufischen Hausgut gehörige Stadt Buren (erste urkundliche Bezeichnung Kaufbeurens als Stadt). 3) Ein kaiserlicher Herold verkündet, daß Ludwig der Bayer die Reichsstadt Beuren mit Stadtrecht und Freiheiten, wie sie der Reichsstadt Memmingen eigen waren, begnadete, 1339. 4) Kaiser Maximilian I. hält 1491 Hof in seiner Lieblingsstadt Kaufbeuren, auf deren Marktplatz er die Freybergsche Behausung als Eigentum erworben hatte. 5) Die protestantischen wie katholischen Bürger schwören 1697 auf dem Rathause vor einer nach Kaufbeuren abgeordneten Kommission Urfehde, um fortan Frieden halten zu wollen.

Kunsthandel.

Rgt. **Photographien aus der Kasseler Galerie.** Wie erinnerlich, ist aus der Konkurrenz um die photographische Nachbildung der Kasseler Galerie seinerzeit der Franz Hanfstaenglsche Kunstverlag in München als Sieger hervorgegangen. Die jetzt begonnene Publikation ist, der Würde und Bedeutung der berühmten Sammlung entsprechend, im größten Stil gehalten und der Umfang derselben auf 192 Nummern angelegt. Derselbe steigert sich aber bei Hinzunahme der mit der Galerie verbundenen Sammlung Habich auf 235 Blätter. Rubens ist darin mit 11, van Dyck mit ebensoviel, Rembrandt mit 22, Teniers mit 5, Wouwerman mit 12, Franz Hals mit 7, Jordaens mit 5, Potter mit 2, Tizian mit 2, Palma Vecchio mit 3, Paolo Veronese mit 1 Werke vertreten. Die vorliegende erste Reihenfolge enthält Blätter im größten Format von 52 zu 65 cm Bildfläche, und es zeigen sich darin die Schwierigkeiten, welche der photographischen Wiedergabe älterer Gemälde entgegenstehen, in teilweise bewunderungswürdiger Weise überwunden, indem bei größter Kraft zugleich eine köstliche Klarheit der Töne, bis in die tiefsten Schattenpartien hinein, erreicht worden ist.

Kunsthistorisches.

J. E. **Das Haus der Vestalinnen.** Eine wichtige Entdeckung wurde in Rom gemacht bei den Ausgrabungen auf dem Forum Romanum in der Nähe der noch stehenden, aber zum Abbruch bestimmten Kirche Sta. Maria Liberatrice. Über die Lage des alten Vestatempels, von dem nur noch ein runder Erdhaufen übrig geblieben ist, war man schon lange einig. Jetzt scheint man auch Gewißheit erlangt zu haben über das von den Vestalinnen bewohnte Haus, welches durch die auch wieder aufgefundene Nova Via von dem Palatin getrennt wird. Der jetzt vollständig verschwundene Vestatempel wurde in früheren Zeiten schon zweimal entdeckt, nämlich im Jahre 1497 und 1549. Und zwar war derselbe damals noch so erhalten, daß man Zeichnungen davon anfertigen konnte. Bei den Ausgrabungen von 1497 fand man auch zwölf große Postamente mit Inschriften zu Ehren großer Vestalinnen. Auf dem Palatin trat ein ähnliches Postament im Jahre 1868 zu Tage. Die Ausgrabungen der letzten Tage haben wiederum drei solcher Postamente aufgedeckt. Man behauptet, daß der Ort, an dem dieselben gefunden wurden, unstreitig zu dem Hause der Vestalinnen gehört. Das Gebäude, welches in der Nähe dieser Postamente zwischen der Nova Via und der Via Sacra an der Nordwestecke des Palatin jetzt ausgegraben wird, zeigt enorme Proportionen. Das Tablinum ist bereits mit seinen hohen Mauern ganz bloßgelegt. In ihm bemerkt man die Spuren eines bunten Marmorfußbodens. Das Atrium, welches mit dem Tablinum durch einen Portikus verbunden ist, ist von einer Anzahl von Wohnräumen von verschiedener Größe umgeben. Man nimmt an, daß dieselben zur Aufbewahrung der Kultusgefäße ꝛc. gedient haben. Das ganze Mauerwerk ist gut erhalten und befindet sich unter der Straße, welche früher von Sta. Maria Liberatrice nach dem Titusbogen hinaufführte, jetzt aber allmählich verschwindet.

Vermischte Nachrichten.

∴ **Zur Inventarisierung der Kunstdenkmäler in Thüringen.** Die thüringischen Regierungen haben im Frühjahr d. J. eine Vereinigung dahin getroffen, daß durch Sachverständige, die von Ort zu Ort reisen, die in thüringischen Landen noch vorhandenen Kunstdenkmäler festgestellt werden, damit für ihre Erhaltung Sorge getragen und sie, soweit dies möglich, den Zwecken der Kunst und des Kunstgewerbes zugänglich gemacht werden können. Das Verzeichnis soll unter dem Titel „Kunstdenkmäler Thüringens" im Druck erscheinen. Leider ist die Regierung von Schwarzburg-Sondershausen dem über die Verteilung der Kosten getroffenen Abkommen nicht beigetreten und infolgedessen von dem ganzen Unternehmen zurückgetreten. Das Unternehmen soll in fünf Jahren zum Abschluß gebracht werden unter einem Kostenaufwande von 78000 Mark. An den Weimarischen Landtag hat die Regierung eine Vorlage betreffend die Bewilligung von 2264 Mark jährlich zu diesem Zwecke gelangen lassen.

Eine dritte österreichische Expedition nach Kleinasien. Der vorjährigen archäologischen Expedition, welche bekanntlich von einer kleinen Gesellschaft österreichischer Kunstfreunde, an deren Spitze Erzherzog Rainer und Fürst Johann v. Liechtenstein standen, nach Kleinasien gesendet worden war, ist in diesem Herbste eine zweite ähnliche Unternehmung gefolgt. Von dem großen, in dieser Zeitschrift ausführlich geschilderten Grabmale in Lykien, dessen Untersuchung und Ausgrabung die Hauptaufgabe der vorjährigen Expedition bildete, waren die ausgedehnten altgriechischen Relief-Friese nach Wien gelangt, ein Teil aber, nämlich das Portal des Baues und ein kolossaler Sarkophag, wegen ungewöhnlicher Transportschwierigkeiten bekanntlich vorläufig an Ort und Stelle verblieben. Nachdem jene Relief-Friese als eine Widmung der genannten Gesellschaft in den Besitz der kaiserlichen Antikensammlungen

übergegangen sind, bestand der Wunsch, auch den Rest des gewaltigen Denkmals einzuholen. Der Botschaft in Konstantinopel gelang es, die Erlaubnis hiezu von der ottomanischen Regierung zu erwirken, und auf Betrieb der Herren Nikolaus Dumba und Graf Edmund Zichy, denen auch die Einleitung und das glückliche Gelingen der vorjährigen Expedition hauptsächlich zu danken war, sind alle erforderlichen Vorbereitungen getroffen und durch Privatbeiträge die nicht unbedeutenden Geldmittel aufgebracht worden. Die Munificenz des regierenden Fürsten Johann v. Liechtenstein, welcher kunstwissenschaftliche Bestrebungen in Österreich seit Jahren mit persönlichem Anteil verfolgt und unterstützt, sicherte auch das neue Unternehmen in entscheidender Weise; außerdem trugen, wie früher, Graf Karl Lanckoronski, Baron Albert Rothschild, Graf Edmund Zichy, Nikolaus Dumba und Adalbert Ritter v. Lanna in Prag bei. Vor zwei Monaten begab sich der Ingenieur Gabriel Knaffl v. Fohnsdorf, welcher die schwierigen technischen Arbeiten der vorjährigen Expedition geleitet hatte, im Auftrage der Genannten an Ort und Stelle, begleitet von einem kleinen Stabe Triestiner Arbeiter und dem vom Reichs-Kriegsministerium ihm zugeteilten Feuerwerker Johann Schuster von Graz. Die Aufgabe, die er dort vorfand, ist mühevoll und dürfte ihn mehrere Monate beschäftigen. Es gilt den gefährlichen Transport ungewöhnlich großer Steine, welche in straßenloser Gebirgseinöde von dem Gipfel eines 2400 Fuß hohen, jäh abstürzenden Berges sieben Stunden weit an das Meer zu bringen sind. Das Portal besteht aus drei kolossalen Stücken, welche ein Gesamtgewicht von 260 Zentnern besitzen. Der Sarkophagkasten, der eine griechische Inschrift trägt, und der beiderseits reich mit Reliefs verzierte spitzbogige Sarkophagdeckel haben annähernd die gleiche Schwere; ein gleichfalls reich mit Bildwerken ausgestatteter zweiter Sarkophag von ebenso enormer Größe kommt hinzu, den die Gesellschaft sich verpflichtet hat, für die Antikensammlung des Sultans nach Konstantinopel zu bringen. Beeinträchtigt wurden die Arbeiten anfänglich durch den Mangel an Arbeitern im Lande und durch Wassernot, da die Cisternen bis auf einen trüben Bodensatz versiegt waren; im Oktober hatte die obdachlose Kolonie mehrere Tage hindurch von anhaltenden Regengüssen zu leiden, und wurde ein Teil der zugelaufenen Arbeiter von dem Kaimakam, der samt sieben berittenen Gendarmen in Person erschien, mit blanker Klinge als „Räuber" zu Paaren getrieben und in Ketten gefangen abgeführt. Dank der Energie des Ingenieurs geht aber die Unternehmung befriedigend von statten; mit dem Eintreffen des Transportschiffes „Pola", Kommandant Salvini, welches ihr auf Initiative des Oberstkämmerers Grafen Crenneville dienstlich zugewiesen wurde, wird sie rasch ihr Ende erreichen. Sofern nicht Unglücksfälle eintreten, wie sie bei einer derartigen, nicht allein auf persönlichen Mut und Ausdauer gestellten, sondern von Zufällen abhängigen Aufgabe im Orient immer zu gewärtigen bleiben, darf man also hoffen, in kurzem alle Teile des gehobenen Kunstschatzes in Wien vereinigt zu sehen. Um so dringlicher wird dann die Frage, welche bereits die Beamten des Antikenkabinets beschäftigt und auch in hiesigen Künstler- und Gelehrtenkreisen ventilirt wird, ob und in welcher Weise es möglich sein wird, dem ganzen Monumente eine würdige einheitliche Aufstellung zu verschaffen.

J. E. Rom. Seit mehr als einem Jahre wurde der sogenannte Antoninische Tempel auf der Piazza di Pietra in Rom, welcher zur päpstlichen Zeit als Zollamt diente, soweit es die Umstände erlaubten, restaurirt und zur Börse umgewandelt. Im Inneren des gewaltigen Tempels, den viele, unter ihnen Canina, für die Überreste des Porticus Argonautarum und des von Agrippa erbauten Neptunstempel halten, hat man große Säle mit Glaskuppelbedeckung, Springbrunnen, Wand- und Deckenmalereien in den Wölbungen des Hauptsaales hergestellt. Die großen elf korinthischen, kannellirten Marmorsäulen, welche noch von der Seitenfassade des antiken Tempels — die Hauptfront lag nach der Via Flaminia, dem jetzigen Corso zu — übrig geblieben sind, und heute die Hauptfassade des Gebäudes bilden, wagte man jedoch nicht zu isoliren, weil es schon der Architekt Fontana, als man im 17. Jahrhundert den Tempel von den hineingebauten Wohnhäusern säuberte, um denselben in das Zollamt umzuwandeln, nicht für geraten erachtete, die 15 m hohen und aus übereinander ruhenden Marmortrommeln bestehenden Säulen ohne feste Verbindung untereinander zu lassen. Um die arg verwitterten Säulen zu stützen, verband Fontana dieselben durch von Fenstern unterbrochene Mauern. Heute ist man bei der Restaurirung des Tempels kühner vorgegangen. Ende Oktober ist man mit der Isolirung der vier mittleren Säulen fertig geworden, so daß jetzt wenigstens ein Teil der kolossalen Vorhalle in majestätischer Weise zur Geltung gelangt. Es scheint jedoch, als wolle man die übrigen Säulen der Vorhalle nicht isoliren; jedenfalls wurden die Gerüste bereits abgetragen. Auch hinsichtlich des prachtvoll ornamentirten Architravs hat man sich auf eine unvollständige Restaurirung beschränkt. Immerhin hat der herrliche Tempel in dem noch stehenden Teil der Fassade durch die neuesten Arbeiten bedeutend gewonnen.

Vom Kunstmarkt.

x. — **Kölner Kunstauktion.** Am 17. und 18. Dezember wird die Firma J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne) zwei Sammlungen moderner Ölgemälde, Aquarelle und Zeichnungen versteigern. Die eine stammt aus dem Nachlaß des bekannten rheinischen Kunstfreundes Jakob Ruhr in Euskirchen, die andere aus dem Besitz des Herrn K. Stickel in Kiel. Bemerkenswert sind besonders zwei italienische Landschaften von Oswald Achenbach, zwei biblische Bilder von Eduard v. Gebhardt, wie denn überhaupt die Düsseldorfer Schule und demnächst Belgier und Holländer das größte Kontingent gestellt haben. Von Berühmtheiten seien noch hervorgehoben: Knaus, Menzel, Calame, Diez, Führich, Overbeck, Passini, Bokelmann, Braith Wenglein, Defregger, Gabr. Max, Schelfhout, Verschuur, Remi van Haanen. Der Katalog zählt im ganzen 288 Nummern.

Inserate.

Für Weihnachten.

POLYCHROME MEISTERWERKE

der monumentalen Kunst in Italien vom V. bis XVI. Jahrhundert.

12 perspectivische Ansichten in Farbendruck

[illegible] herausgegeben von

HEINRICH KÖHLER,

[illegible]

Soeben gelangten zur Ausgabe

Neue Separatausgaben zu 3, 4 und 6 Blatt mit Text in Prachtmappe, zum Preis von 60, 80 und 120 Mark.

Diese eleganten neuen Ausgaben [illegible] für Kunstfreunde, Künstler, Architekten u. s. w. zu drei verschiedenen sehr geeigneten Preisen dar [illegible] dass die Auswahl der Blätter in das freie Belieben gestellt ist.

Die neuen Mappen sind in starkem englischen Calico mit Gold- und Schwarzdruck künstlerisch ausgeführt und auf den Innenflächen mit elegantem Dessinpapier bekleidet.

Neben diesen neuen Ausgaben bleiben jedoch auch die früheren (in Prachtband 250 M., oder einzelne Lieferungen à 36 M., einzelne Blätter à 18 M.) nach wie vor bestehen. (1)

Leipzig. Baumgärtner's Buchhandlung.

Kunst-Ausstellungen.

Die vereinigten Kunst-Vereine in **Augsburg, Stuttgart, Heilbronn** am Neckar, **Wiesbaden, Würzburg, Fürth, Nürnberg, Bamberg, Bayreuth** und **Regensburg** veranstalten, wie bisher, auch im Jahre 1884 gemeinschaftliche **permanente Ausstellungen**, unter den bereits bekannten Bedingungen für die Einsendungen, von welchen hier nur diejenige hervorgehoben wird, daß alle Kunstwerke von Nord- und West-Deutschland nach **Wiesbaden**, von Oesterreich nach **Regensburg**, vom Süden und aus München nach **Augsburg** einzusenden sind, und vorstehenden Turnus vor- oder rückwärts zu durchlaufen haben.

Die geehrten Künstler und Künstlerinnen werden daher zu zahlreicher Einsendung ihrer Kunstwerke mit dem Bemerken eingeladen, vor Einsendung von größeren und werthvolleren Bildern, unter Anzeige ihres Umfanges und Gewichtes, gefällige Anfrage stellen zu wollen; und werden zugleich in Kenntniß gesetzt, daß im Jahre 1882/83 die Ankäufe der Vereine und Privaten ca. **60000 Mark betragen haben.**

Regensburg im Dezember 1883. (1)

Im Namen der verbundenen Vereine: der **Kunstverein Regensburg.**

Auktion moderner Gemälde.

Die Sammlungen des verstorbenen Fabrikbesitzers Herrn

Jacob Ruhr in Euskirchen

und des Kgl. Steuer-Empfängers und Rendanten Herrn

F. W. K. Stickel in Kiel etc.

kommen den **17. und 18. December** durch den Unterzeichneten in Köln zur Versteigerung. Dieselben enthalten:

A. **Gemälde**, dabei **O. Achenbach** (2). **Bokelmann, Braith, Defregger, Deger** (2), **Deiters, v. Gebhardt** (2), **Gérard, Grützner, Hacker-Horst, Kaulbach, Klombeck, Knaus, Max** (2), **Oeder, Osterwald** (2), **Pallik, Salentin** (2). **Andr. Schelfhout** (4), **Ant. Seitz, Siegert, Verboeckhoven, Verschuur, v. Wille** etc. 163 Nrn. — B. **Aquarelle und Zeichnungen.** 109 Nrn. C. **Prachtwerke.** 16 Nrn.

Der illustrirte Katalog ist zu haben.

J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne) in Köln.

Heideloff's

Ornamentik des Mittelalters.

Verzierungen etc. im gothischen und romanischen Stil.

200 Kupfertafeln mit Text.

Preis M. 30.—

Verlag von C. Geiger in Nürnberg.

Römische Modelle

männliche und weibliche, (3)

nach dem Leben photographirt; nicht gerade sehr schöne, aber **ächte Typen, ohne jede Retouche**, in **Quartformat à M. 1. 50.**

Alle übrigen derartigen Collektionen in allen Formaten zu billigsten Preisen stets vorräthig bei

Hugo Grosser, Kunsthandlg.

Specialität: Photographie.

Leipzig, Langestrasse 37. II.

Zur Hälfte des Ladenpr. offerire:

1 Jhrb. d. K. Pr. Kunstsamml. I—IV (I. II. Hlnbd., III. IV. br.).

Bode, Ital. Portraitsculpt. d. XV. Jhrh. Berlin 1883.

Berlin, Markgrafenstr. 48.

J. A. Stargardt.

Berlin C. **E. Eckart.** 24 Wallstr. 24.

Specialität

Cartons, Passepartouts, [illegible] Einrahmen resp. Aufziehen [illegible], Zeichnungen, Aquarellen fertigt als Specialität in den feinsten Farbentönen jede Form und Grösse von einfachen bis zu den elegantesten Ausführungen.

Einrahmungs-Institut.

Luxus-Papier für Einrahmungszwecke.

Im Verlag von **E. A. Seemann** ist erschienen und durch jede Buchhandlung zu beziehen:

Ornamentale Formenlehre.

Eine systematische Zusammenstellung des Wichtigsten aus dem Gebiete der Ornamentik, zum Gebrauch für Schulen, Musterzeichner, Architekten und Gewerbetreibende zusammengestellt von **Franz Sales Meyer**, Prof. an der Kunstgewerbeschule in Karlsruhe. 300 Tafeln gr. Fol. mit erläuterndem Texte.

Dieses Werk ist auf Grund des in Fachkreisen durch seine vorzugliche Brauchbarkeit bekannten und geschätzten **Unterrichts-Apparates** der grossherzogl. **badischen Kunstgewerbeschule in Karlsruhe** bearbeitet und erscheint in 30 Lieferungen von je 10 Tafeln gr. Fol. Preis der Lieferung M. 2. 50.

Xylographen ersten Ranges stets gesucht.

Proben erb. **G. Heuer & Kirmse.** BERLIN W. (4)

[illegible] unter der Verantwortlichkeit des Verlegers **E. A. Seemann.** — Druck von August Pries in Leipzig.

19. Jahrgang. | Nr. 9.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

13. Dezember | 1883.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von Oktober bis Ende Juni jede Woche am Donnerstag, von Juli bis Ende September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Vom Christmarkt.

II.

Zu den älteren Prachtwerken, die uns von den Herrlichkeiten fremder Länder und Völker erzählen oder Natur und Kunst der deutschen Heimat im Bilde zeigen, hat sich in diesem Jahre kein neues gesellt. Der Brunnen scheint ausgeschöpft oder das Rezept für die illustrirten Quartanten und Folianten dieser Gattung seiner Wirkung auf die Kauflust nicht mehr sicher zu sein. Das schöne Unternehmen der Verlagshandlung von Hirt & Sohn in Leipzig: Nordlandfahrten muß indes wohl ausgiebigen Beifall gefunden haben, da den ersten drei Bänden noch ein Ergänzungsband gefolgt ist: Holland und Dänemark, herausgegeben von Fr. v. Hellwald und H. Weitemeyer. Die Ausstattung ist wie bei den vorausgegangenen Abteilungen eine vorzügliche, Zeichner und Holzschneider haben gleiches Verdienst an dem Gelingen des Werkes, welches namentlich in den Holland gewidmeten Seiten eine ganze Reihe merkwürdiger, kunstgeschichtlich interessanter Bauwerke vor Augen führt. Gleiches Lob verdient das von uns ebenfalls schon im vorigen Jahre besprochene, ungemein reich und trefflich illustrirte Prachtwerk: Palästina in Wort und Bild, nebst der Sinaihalbinsel und dem Lande Gosen (Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt). Der erste Band desselben wurde mit der 29. Lieferung abgeschlossen. Der zweite Band bringt uns von den Trümmerstätten der Römerherrschaft bei Baalbek in die Thäler und auf die Höhen des Libanon, von dort wieder an die Meeresküste, den Boden, auf welchem die Phönizier einstmals ihre meerbeherrschende Macht begründeten und nachmals der Islam eine neue Kultur entwickelte, von der noch heute gewaltige Burgen und stolze Moscheen zu reden wissen. Die Verlagshandlung setzt uns in Stand, den Lesern eines der schönsten Landschaftsbilder, den Blick auf Sidon, diesen Zeilen beizufügen.*) Von Tyrus führt uns der Weg in die Bucht von Akko, die Küste entlang nach Jaffa, Ramle und Lydda, von dort an den einst von den Philistern bewohnten Landstrich und in den südlichen Teil von Judäa,

Aus der Prachtausgabe von Goethe's Werken. (Deutsche Verlagsanstalt.)

*) Inzwischen erhielten wir auch einige Probeillustrationen aus der in der vorigen Nummer besprochenen Prachtausgabe von Goethe's Werken, welche hier nachträgliche Verwendung finden.

wo die Namen Hebron und Saron an die biblische Erzählung von Abraham und seiner Sippschaft erinnern. Aus der Sphäre der mohammedanisch orientalischen Kultur treten wir wieder heraus bei Petra, wo die Römerwelt in den Felsgräbern mächtige Spuren ihres Daseins hinterlassen. Durch öde Felsgebirge mit tiefeingeschnittenen Schluchten geht die Wanderung weiter nach der zwischen den beiden Ausläufern des roten Meeres gelegenen sinaitischen Halbinsel. Wunderbare Landschaftsbilder, meist beherrscht von den zackigen Höhen des Serbal, ziehen an unserem Auge vorüber. Zum Schluß statten wir noch den Denkmälern des christlichen Anachoretentums, den Klöster und Klausen jener sonderbaren Heiligen, einen Besuch ab, die an der Grenzscheide von Asien und Afrika sich mit der Abtötung des Fleisches befaßten. Die noch ausstehenden Lieferungen des prächtigen Werkes werden den Wanderzug der Juden von Norden nach Süden noch weiter verfolgen und von Suez nach dem Lande Gosen hinüberführen.

In der Ausstattung — Holzschnittillustrationen im Text mit Beigabe von Kupfern — am nächsten verwandt ist dem vorerwähnten Werke das überaus dankenswerte und mit gleichmäßiger Gediegenheit durchgeführte Unternehmen der Verlagshandlung von J. Engelhorn in Stuttgart: Die Kunstschätze Italiens in geographisch-historischer Übersicht geschildert von Carl von Lützow. Da der wissenschaftliche und künstlerische Wert dieses illustrirten Cicerone unseren Lesern schon aus einer Besprechung von W. Lübke (Jahrg. XVIII., S. 96) bekannt ist, so beschränken wir uns auf die Bemerkung, daß bis jetzt [illegible] Lieferungen erschienen sind, von denen die letzten [illegible] sich mit der Kunst der Lombardei und Piemonts befassen. Der Umfang des ganzen Werkes ist mit 25 Lieferungen voraussichtlich wohl zu knapp bemessen; die Abnehmer desselben werden aber gewiß keinen Einwand erheben, wenn der gleichmäßigen Durchführung zuliebe die Lieferungszahl verdoppelt werden sollte. Die Illustrationsprobe, welche die Freundlichkeit des Verlegers uns beizufügen gestattet, haben wir um deswillen gewählt, weil sie ein wenig bekanntes Jugendgemälde Raffaels wiedergiebt, das dem großen Urbinaten von den Kennern bald zu- bald abgesprochen wurde.

Ebenfalls aus einer Besprechung in Nr. 7 dieses Blattes sind unseren Lesern die Lichtdruckreproduktionen von Raffaels Stanzenbildern bekannt, welche der

[illegible] Wetten. [illegible] Verlagsanstalt

Kunstverleger Ad. Gutbier in Dresden als Sonderabdruck aus dem großen Raffaelwerke seines Verlages mit Erläuterungen von W. Lübke herausgegeben hat. Es sei ihrer hier besonders erwähnt als einer namentlich für angehende Kunstjünger vorzugsweise geeigneten Festgabe. Dasselbe gilt bezüglich einer Sammlung von Handzeichnungen alter Meister (Verlag von Buchholz & Werner in München), welche 36 Lichtdruckblätter in Folio enthält, deren Originale, größtenteils aus der Sammlung Suermondt stammend, sich im Berliner Kupferstichkabinet befinden. Die Auswahl ist insofern eine empfehlenswerte, als sie sich durch Mannigfaltigkeit des Inhalts sowohl bezüglich der Künstler, deren Handschrift die Blätter vergegenwärtigen, als auch in betreff der dargestellten Gegenstände auszeichnet. Neben Schongauer, Dürer und Holbein erscheint Raffael und Francia, neben Rembrandt*) und Rubens tritt

*) Der, wie es scheint, den falschen Vornamen Paul nicht los werden kann.

uns Van Dyck, Terborch, der Delftsche van der Meer, Ostade, Hals, Lesueur entgegen; selbst das 18. Jahrhundert fehlt nicht in der Reihe und ist mit einer Zeichnung von van Loo und einer anderen von Roos vertreten. Da das Studium von Handzeichnungen neuerdings dringend anempfohlen wird, dürfte diese Sammlung auch insofern einem seit kurzem fühlbar gewordenen Bedürfnisse abzuhelfen geeignet sein. Im Vorbeigehen verweisen wir auch auf die zweite Auflage von Thausings Dürer, Geschichte seines Lebens und seiner Kunst, von welcher der erste Band erschienen, der zweite binnen kurzem zu erwarten ist, und auf Anton Springers Doppelbiographie von Raffael und Michelangelo, deren zweite Auflage durch das Erscheinen des zweiten Bandes bereits vollständig geworden ist. Beide Werke (Leipzig, Seemann) haben durch die Verkleinerung des Formats und die Verteilung des Inhalts auf zwei handliche Bände, außerdem durch eine musterhafte typographische Ausstattung sich Vorzüge angeeignet, die jeder Bücherfreund zu würdigen weiß.

Denjenigen, welche sich nach einer passenden Festgabe für einen Künstler oder eine kunstübende Dilettantin umsehen, haben wir außer den vorerwähnten Werken noch etwas Apartes aus der belletristischen Litteratur des vergangenen Jahres zu empfehlen, eine Künstlernovelle, die freilich dem Auge keine sichtbaren Bilder darbietet, gleichwohl aber Bild an Bild reiht und in den Rahmen einer gefälligen Prosa faßt: Ans Herz der Heimat, Erzählung von Fritz Bley (Düsseldorf, L. Voß & Co.). Den Übergriff in das Gebiet der Dichtkunst, den wir uns bei dieser Gelegenheit gestatten, findet seine Rechtfertigung in der Tendenz der Erzählung, die darauf hinausläuft, die deutsche Künstlerjugend vor den Extravaganzen des französischen Impressionismus zu warnen und sie „an das Herz der Heimat“ zu verweisen, als den frischen, lebendigen Born wahrer Schönheit und schöner Wahrheit. Der Verfasser weiß indes die Tendenz so geschickt im Gewande einer flüssigen und farbenreichen Erzählung zu bergen, daß die Absicht niemanden verstimmen wird. Ein Forsthaus am Südharz und der Pariser Salon, die Wohnstätte treuherziger, natürlich empfindender Menschen und der Schauplatz eines wüsten, von der hohlen Phrase beherrschten Kunsttreibens, sind in einen überaus wirksamen Gegensatz gebracht; der gleiche Gegensatz drückt sich in der Charakteren zweier Brüder aus, die beide die Malerlaufbahn eingeschlagen haben. Von dem weiteren Inhalte wollen wir dem Leser nichts verraten und nur bemerken, daß wer sich in das hübsche Buch einmal

hineingelesen, so leicht nicht davon ablassen wird, bis er die letzte Seite erreicht hat. Der Verfasser hat, wie uns scheint, von Fritz Reuter mancherlei gelernt, wenigstens erinnert die Kleinmalerei ländlicher Zustände mit den reizenden humoristischen Zügen und der mundartlichen Würze mitunter lebhaft an die Art, wie der vielgelesene Mecklenburger den Zuhörer in seinen Gestaltenkreis einführt.

Noch sei einer Erscheinung erwähnt, welche für angehende Künstler, die der historischen Wahrheit nachgehen, besonderes Interesse haben dürfte, der kulturhistorische Bilderatlas, welcher aus dem Seemannschen Verlage hervorgegangen ist, beziehentlich hervorgehen wird; denn einstweilen liegt erst die zweite Abteilung des Gesamtwerkes vor. Diese umfaßt das Mittelalter, bearbeitet und mit erläuterndem Text versehen von A. Essenwein, 120 Tafeln in Querquart. Die erste, der Antike gewidmete Abteilung soll der Ankündigung des Verlegers zufolge im nächsten Jahre erscheinen und später eine dritte und vierte Abteilung das Unternehmen bis zum Ausgange des 18. Jahrhunderts führen.

Damit in der Reihe der vielen ernsthaften Druckwerke, von denen bisher die Rede war, auch die lustige Person nicht fehle, die sich auf ihre Art vergnügt, die das volle Behagen aber erst überkommt, wenn sie verständnisvolle Zuschauer und Zuhörer findet, hat sich ein kleines Quartbändchen vom Rheine eingestellt, das den Titel führt: Von Biebrich nach Antwerpen, eine freie Rheinfahrt von Walter von Diest, mit 50 Illustrationen namhafter Künstler Düsseldorfs (Düsseldorf, Voß & Co.). Selbstverständlich handelt es sich hier nicht um eine der landläufigen Reisebeschreibungen, bei der die Person des Beschreibers nur die Bedeutung eines beliebigen Irgendjemand hat, sondern um persönliche Erlebnisse und Abenteuer. Die Rheinfahrt, von der uns das hübsche Buch unterhält, hat schon insofern einen ganz absonderlichen Charakter,

als sie auf zwei sogenannten „Seelenverkäufern“ von zwei lustigen Kumpanen ausgeführt wurde. Als einziger Reisegefährte und Gesellschafter mit Zusicherung freier Fahrt wird ein mit dem Wassersport vertrauter Pudel namens Bartolo mitgenommen, der uns gleich auf der fünften Seite des Buches in einem von F. Teiler ausgeführten Porträt vorgestellt wird. Leichte Skizzen, hin und wieder auch weiter ausgeführte Zeichnungen von Th. von Eckenbrecher, Simmler, Alb. Bauer, Andreas Achenbach, Vautier, Ernst Roeber, Volkhart, Camphausen ꝛc. ꝛc. begleiten die mit frischem Humor vorgetragene Erzählung von den Schicksalen und Erlebnissen der beiden Pseudogrönländer. Und was ist der Zweck des Buches? Nicht etwa bloß der flüchtigen **Unterhaltung zu dienen, sondern der im verflossenen** Jahre zu hohen Ehren gelangten Göttin Hygieia neue Anbeter und Verehrer zu werben. Der Reinertrag ist, wie auf dem Titel zu lesen, für die Kasse des „Centralvereins für Körperpflege“ bestimmt; die hoffentlich sehr zahlreichen Käufer des lustigen und reizend ausgestatteten Buches genießen also das tröstliche Bewußtsein, zugleich mit dem eignen Vergnügen eine

Der H. Sebastian, von Raffael [illegible]

schöne Aufgabe und edle Bestrebung gefördert zu haben.

Vom Rhein und seinen Herrlichkeiten erzählen uns auch zwei kolossale Radirungen des unsern Lesern aus verschiedenen Arbeiten bekannten Kupferstechers B. **Mannfeld.** Die eine giebt eine Ansicht des Schloßhofes von Heidelberg, die andere einen Durchblick durch den Hof des Rathauses zu Köln, sodaß das Auge rechts die als ein Meisterwerk niederrheinischer Renaissance berühmte Vorhalle streift und **im Hintergrunde an den mächtig aufragenden Massen**

des Domes haften bleibt. (Verlag von Raimund Mitscher in Berlin. Beide Bilder sind von einer frei erfundenen, reichen dekorativen Umrahmung eingefaßt, deren wesentlichstes Element je zwei hermenartige Figuren, eine weibliche und eine männliche, von mächtigen Formen bilden. Die malerische Behandlung ist in dem einen wie in dem andern Falle von blendender Wirkung und bekundet zugleich das feine Verständnis des Künstlers für die Schönheiten der Architektur. — Im Zusammenhang mit diesen beiden Prachtleistungen der Radirnadel erwähnen wir auch eines Neudrucks der bekannten Radirung Ludwig Richters „Die Christnacht" (Verlag von Alphons Dürr), jener überaus sinnigen Komposition, welche zwei mit einem brennenden Christbaum auf die in Nacht gehüllte Stadt niederschwebende Engelgestalten darstellt. Unter der Hauptgruppe erscheint eine ganze Schar fröhlicher Kinderengel mit dem schlafenden Christuskinde beschäftigt, das die einen neugierig bewundernd anstaunen, während andere Kinderspielzeug und sonstige Gaben mit sich führen oder aus Körben Äpfel und Nüsse zur Erde hinunterschütten.

Und nun kommen wir selbst zu den bunten Gaben, die für Kinderaugen und Kinderherzen bestimmt sind. Die Engel, die das Spenderamt üben, haben diesmal reichlich vorgesorgt. Selten sind so viele und so schöne Bilderbücher auf dem Christmarkte erschienen wie in diesem Jahre. Im allgemeinen herrscht dabei der englische Geschmack vor, der das Kolorit nur zur Augenlust dienen läßt, nicht aber zu dem Zwecke, Innenräume oder landschaftliche Szenerien nach den Regeln der Kunst durch Abstufung der Töne perspektivisch zu vertiefen. Die Unzulänglichkeit des Farbendrucks, der sich der Kosten wegen mit einer beschränkten Farbenskala behelfen muß, fällt bei dergleichen malerischen Versuchen hart ins Auge, weshalb die illuminirende Anwendung der Farbe, die Beschränkung des Kolorits auf Lokaltöne, die nur durch die in der Konturplatte angelegten Schatten gebrochen werden, zweifellos den Vorzug verdient. Die sonstigen Eigentümlichkeiten des englischen Geschmacks, die unsymmetrische Verstreuung von innerlich zusammenhanglosen oder auch zusammenhängenden Einfällen um den Text herum, die Unregelmäßigkeiten im Umriß der Bildfläche, die auf japanische Einflüsse hinweisende naturalistische Ornamentation mit grotesken Spielereien, — diese angloamerikanischen Sonderbarkeiten finden sich nur ausnahmsweise und auf ein gewisses Maß reduzirt in den Bilderbüchern deutschen Ursprungs wieder. Ein hübsches echt englisches Kinderbuch, das allen Anforderungen des Geschmacks unserer Vettern jenseits des Kanals entspricht, ist mit deutscher Übertragung des Textes bei E. Twietmeyer in Leipzig erschienen. Es führt den Titel: Im Dämmerstündchen, nach J. E. Weatherly herausgegeben von G. Benseler, illustrirt von Miß E. Edwards und J. C. Staples. Ein Seitenstück dazu hat der Kunstverlag von Th. Stroefer in München gebracht: Schlauköpfchen, alte und neue Sinnsprüche, mit Illustrationen von Lizzie Lawson zum Coloriren. Dieses Quartbändchen enthält nur einige wenige bunte Blätter, die dazu dienen, dem Kinde als Anleitung für Illuminationsversuche zu dienen. Aus demselben auf dem Gebiete der Kinderlitteratur besonders fruchtbaren Verlage ist ein überaus prächtig ausgestattetes Buch in groß Quart hervorgegangen, dessen künstlerischer Wert weit über das bei dergleichen Preßerzeugnissen geltende Durchschnittsmaß hinausgeht. Der Titel heißt: Ein Kinderleben in Bildern, illustrirt von Ludw. v. Kramer, erzählt von H. Froschberger. Es ist nicht bloß das Kostüm, welches uns beim Anschauen der gemütlichen Scenen und mannigfaltigen Einfälle an Chodowiecky erinnert, auch die schlichte Wahrheit und Klarheit der Zeichnung, die mit den einfachsten Mitteln erreichte Lebendigkeit des Ausdrucks legt den Vergleich nahe. — Mit gleicher Freude begrüßen wir eine Neuigkeit von V. P. Mohn, dessen „Märchenstrauß" wir im vorigen Jahre eingehend gewürdigt haben. Das neue Kinderbuch, das wir dem trefflichen Künstler verdanken, ist betitelt: Kinderlieder und Reime (Verlag von R. Mitscher in Berlin); die Ausstattung ist eine ganz ähnliche wie bei dem „Märchenstrauß", die Ausführung ebenso liebenswürdig, frisch und reizend. — Auch der Kröner'sche Verlag hat heuer wiederum einen hübschen Quartband vorzulegen, in dessen künstlerischer Ausstattung sich drei Genossen geteilt haben: Aus der Kinderwelt, von Ottilie Wildermuth mit Bildern von E. Kepler, E. Klimsch und O. Pletsch. Die beiden letztgenannten sind allbekannte und beliebte Illustratoren, Kepler begegnet uns in einer Kinderschrift zum erstenmale, und dies Debüt — wenn es eins ist — fällt vielversprechend aus. Nicht nur daß Kepler über eine viel ausgiebigere Erfindungsgabe verfügt als Pletsch, der immer und immer wieder dieselbe Melodie variirt, es ist auch mehr innere Wahrheit in den Figuren und ihren Lebensäußerungen; dazu kommt eine formsichere Hand, die leicht und spielend den Regungen der Phantasie Folge leistet. Schade, daß Keplers Federzeichnungen nicht auch wie die Pletsch'schen Illustrationen mittels Holzschnitts wiedergegeben sind. Die Zinkätzung leidet doch, wenn sie auch den Vorzug des unmittelbaren Facsimile's hat, an gewissen unvermittelten Härten, die den Bildchen hin und wieder ein fleckig flimmerndes Aussehen geben. Klimsch' Beteiligung an der gemeinsamen Arbeit beschränkt sich auf sechs

hübsche Farbendruckbilder, welche dem Texte beigefügt sind, während der farbige Umschlagtitel mit dem fröhlichen Kinderreigen und der der erzählenden Mutter lauschenden Kindergruppe eine Erfindung Keplers ist, mit der sich der stattliche Band der Gunst der Mütter in wirksamer Weise empfiehlt. — Eine neu aufgelegte Sammlung älterer Holzschnitte unter dem Titel: Aus dem Kinderleben, zweite Sammlung, 24 Bilder von Ludwig Richter und Hugo Bürkner, mit Reimen von G. Chr. Dieffenbach (Bremen, Heinsius) würde uns mehr ansprechen, wenn der Druck besseren Händen anvertraut worden wäre. Eine andere Gabe desselben Verlages: Glückliche Kinderzeit, mit 36 Bildern von Feder Flinzer und 50 Liedern und Reimen von G. Chr. Dieffenbach bietet wieder Gelegenheit zu kindlichen Kolorirübungen, welche in diesem Falle den Zeichnungen nicht allzuviel Leid anthun werden. — Derselbe mit einem nicht ganz zulänglichen Naturgefühl ausgerüstete, gleichwohl sehr produktive Zeichner ist auch bei einem „lustigen Bilderbuche" unter dem Titel Kunterbunt (Glogau, Flemming) beteiligt, welches von Julius Lohmeyer mit einem poetischen Texte versehen ist. Erfreulicher ist an diesem Buche die Beisteuer an Aquarellen, welche von Woldemar Friedrich, C. Gehrts, J. Kleinmichel und E. Klimsch herrühren und den Ton des Märchens mit richtiger Empfindung und in munterem, von fröhlicher Laune durchsetztem Vortrage zu treffen wissen. Die Ausführung der Farbendrucke ist eine besonders sorgfältige und gelungene. — Recht niedliche bunte Bildchen enthält ein anderes Buch desselben Verlages: Kleine Sippschaft, gezeichnet von Oskar Pletsch, auf 16 einseitig bedruckten Blättern. Die drolligen Verse, welche zwischen der oberen Kindergruppe und der am Fuß der Seite befindlichen Vignette stehen, sind von Viktor Blüthgen verfaßt. — Der humoristische Ton ist auch mit Glück in einem bunten Bilderbuche von Sophie v. Adelung, unter dem Titel: Lustig und traurig, angeschlagen (Stuttgart, Gustav Weise). Die Zeichnungen sind offenbar durch die englischen Vorbilder bedingt, deren wir eben gedachten, das Kolorit hält sich an die blassen, unentschiedenen Töne, die man im Handel mit „modefarben" zu bezeichnen pflegt. — Noch schüchterner tritt die Farbe in dem Vielliebchen betitelten Buche von Marie von Olfers (Berlin, Mitscher) auf; die Kompositionen sind hübsch erfunden und mit geschickter Hand flott und geistreich gezeichnet. — Um das Dutzend voll zu machen, sei noch eine Sammlung von Zeichnungen erwähnt, die in Lichtdruck reproduzirt ebenfalls ein Quartbändchen füllen und bei Gustav Weise in Stuttgart erschienen sind: Prinzessin Wunderhold, zwölf Monatsbilder aus dem Kinderleben von J. Trojan, illustrirt von F. Lipps. Wenn die niedlichen Kinderfigürchen auch hie und da an einer gewissen ungelenken Steifheit leiden, so entschädigt dafür die überaus sorgfältige und feine Durchführung der durchaus malerisch behandelten Tuschzeichnungen. Jede Komposition erscheint als Bild im Bilde, indem sie in eine das vegetative und animale Naturleben je nach der Jahreszeit charakterisirende Umrahmung eingeschlossen ist.

Holzschnitt nach E. [illegible] Stuttgart, Gebr. Kröner.

Zum guten Schluß haben wir uns die farbenreichste Publikation des Jahres aufgespart: die dritte Serie der neuen Folge von Eduard Hildebrandts Aquarellen in Farbendruck von R. Steinbock (Berlin, Mitscher). Die prächtige Mappe in japanischem Geschmack, von E. Hübner dekorirt, umschließt fünf in vollendeter Weise ausgeführte Farbendrucke

Das erste Blatt giebt eine Ansicht der Akropolis von Athen mit einem Blick über die im Mittelgrunde gelagerte Stadt hinaus auf das den Horizont abschließende Gebirge, das zweite stellt das Schloß Windsor dar mit einem weiten, von einer Viehherde und einigen Fischerbooten belebten Vordergrunde, das dritte führt uns an den Busen von Cadix, dessen weiße Mauermassen sich leuchtend gegen den dunkeln Abendhimmel absetzen, das vierte zeigt die Grotte des Posilippo, das fünfte den Marktplatz von Sevilla mit dem hochragenden Glockenturm der Kathedrale. Jedes der fünf Blätter ist von einem berückenden Farbenreiz und zwingt uns von neuem zur Bewunderung des frühverstorbenen Meisters, der, wie kaum ein anderer, das Geheimnis kannte, sich den farbigen Eindruck der Natur unter den verschiedensten äußeren Bedingungen mit Pinsel und Palette gleichsam im Vorübergehen zu sichern.

Sn.

Neue Dürerlitteratur.

A. S. Den Dürerfreunden hat in den letzten Wochen gewiß das Herz im Leibe gelacht, als sie rasch nach einander drei treffliche Publikationen empfingen, von welchem jede in ihrer Art dem Meister huldigt und das tiefere Verständnis desselben fördert. Zuerst begrüßen wir Moriz Thausings „Dürer“. Die Thatsache, daß in verhältnismäßig kurzer Frist zur zweiten Auflage des trefflichen Buches geschritten werden mußte, widerlegt am besten die allzu bescheidene Meinung des Verfassers, in der Vorrede ausgesprochen, daß sein Werk vornehmlich in nicht deutschen Ländern Beifall gefunden. Thausing darf versichert sein, daß sein „Dürer“ auch bei uns sehr viele Leser und Freunde gefunden hat, Freunde auch unter solchen, welche in einzelnen Punkten von seinen Ansichten abwichen. Denn wenn auch diese vielleicht nicht in allem und jedem mit ihm übereinstimmten, so waren sie doch gewiß weit davon entfernt, Thausings Verdienste zu verkennen, welcher uns zum erstenmale mit einer auf wissenschaftlicher Grundlage aufgebauten, des Meisters würdigen Biographie Dürers beschenkt hat. Das ist und bleibt die Bedeutung des Buches, mag auch wie in allen Wissenschaften, so auch in der Kunstgeschichte, die Forschung stetig fortschreiten und unser Wissen vermehren. Thausing hat auch in der zweiten Auflage den Text im wesentlichen unverändert beibehalten, wie sich das bei einem Mann von so starken Überzeugungen von selbst versteht. Man wechselt nicht Meinungen, für die man gewissermaßen seine ganze Persönlichkeit einsetzt, im Laufe von wenigen Jahren; doch zeigt das Buch fast in jedem Kapitel die leise nachbessernde und fein feilende Hand. Am stärksten macht sich dieselbe in dem Abschnitt IX geltend, wo von Dürers frühesten Holzschnitten gehandelt wird. Hatte sich schon die erste Auflage durch eine vornehme Ausstattung ausgezeichnet, so erscheint die neue vollends in schmuckreichem, glänzendem Gewande. Man sieht dem Buche an, mit welcher Liebe Verfasser und Verleger bemüht waren, dasselbe in Inhalt und Form mustergiltig zu schaffen.

Die zweite Publikation handelt von Dürers Reise in die Niederlande. Bekanntlich wurde vor einigen Jahren in der Bamberger Bibliothek die Abschrift des Dürerschen Tagebuches entdeckt, welche Johann Hauer im 17. Jahrhundert angefertigt hatte. Da das Original, wie es scheint, für immer verloren ging, wenn es nicht noch einmal in einem staubigen Winkel einer englischen Bibliothek auftaucht, so tritt Hauers Kopie jetzt in dessen Stelle ein. Wohl hatte Campe 1828 in seinen „Reliquien“ das Tagebuch nach Hauers Abschrift bereits abgedruckt. Aber einerseits sind die Reliquien Campe's selbst eine litterarische Seltenheit geworden, und andererseits hat Campe den Abdruck so nachlässig besorgt, so viele Lesefehler verschuldet, daß wir eine neue Ausgabe des Tagebuches nach dem Hauerschen Texte nur mit Freude begrüßen können. Die Arbeit konnte in keine besseren Hände gelegt werden, als in jene des glücklichen Entdeckers der Hauerschen Kopie. Der Bamberger Bibliothekar Herr Dr. Friedrich Leitschuh hat die Aufgabe in vollkommener Weise gelöst. Wir empfangen nicht allein zum erstenmale einen korrekten Abdruck der Handschrift, sondern werden auch in der Einleitung über den Anlaß und Verlauf der Reise, sowie über die Schicksale des von Dürer geführten Tagebuches eingehend unterrichtet, in den reichhaltigen Anmerkungen sodann über alle sachlichen und sprachlichen Schwierigkeiten aufgeklärt. Bereits früher hatten Pinchart, Gachard, Lochner, Thausing um die Erläuterung einzelner Stellen sich verdient gemacht, doch ließen sie noch Leitschuh eine reiche Nachlese übrig. In der gegenwärtigen Gestalt wird Dürers Tagebuch sich gewiß viele neue Freunde erwerben. Uns bleibt, nachdem das Tagebuch einen so trefflichen Herausgeber und Erklärer gefunden, nur der Wunsch übrig, daß auch Dürers Briefe aus Venedig uns in einem handlichen Separatdrucke wieder zugänglich gemacht würden.

„Wer Dürers Handzeichnungen nicht kennt, kennt das Beste und Schönste von ihm nicht.“ Diese Überzeugung hegte gewiß auch der um die deutsche Kunst so vielfach verdiente Direktor des Berliner Kupferstichkabinets Friedrich Lippmann, als er den großartigen Plan faßte, Dürers Zeichnungen in ein Corpus zu vereinigen und in getreuester Nachbildung herauszugeben. Ob diese kühne Unternehmung, die kühnste bisher auf dem Gebiete der reproduzirenden Kunst, gelingen wird, wissen

wir nicht. Gern fassen wir aber den stattlichen Band, der vor uns liegt und 99 Zeichnungen, vorwiegend aus dem Berliner Kabinet, nebst einigen wenigen aus englischen Privatsammlungen, enthält, als den Anfang des monumentalen Werkes auf, welches, zu Ende geführt, dem Herausgeber, dem Verleger und nicht in letzter Linie dem deutschen Volke — denn nur die Teilnahme des letzteren kann den Erfolg sichern — zu unendlicher Ehre gereichen würde. Wir besitzen schon manche treffliche Reproduktion in Facsimile. Mit der Lippmannschen Publikation kann sich keine einzige messen. Die verschiedensten technischen Verfahren wurden in Anwendung gebracht, um die absolute Treue der Nachbildung zu erzielen, die Aquarelle z. B. in Farben wiedergegeben, so daß wir es in der That mit vollkommenen Facsimiles zu thun haben. Daß der erläuternde Text sich durch die größte Genauigkeit der Beschreibung und die höchste Sorgfalt in allen Angaben über Herkunft und Beschaffenheit der Blätter auszeichnet, bedarf keiner besonderen Erwähnung. Er ist von Lippmann verfaßt.

Kunstlitteratur.

Beschreibende Darstellung der älteren Bau und Kunstdenkmäler der Provinz Sachsen. Herausgegeben von der historischen Kommission der Provinz Sachsen. Halle, O. Hendel. 1882. 1883. Heft IV—VIII.

Bereits bei Besprechung der ersten Hefte des vorliegenden Unternehmens ist Zweck und Ziel desselben klargelegt worden, und es ist daher hier nur zu konstatiren, daß dasselbe nicht bloß seinem Programm treu geblieben ist, sondern sich auch innerlich, wie äußerlich, zu einer Vollkommenheit entwickelt hat, daß es einen hervorragenden, einen unentbehrlichen Beitrag zur Kenntnis älterer deutscher Kunstgeschichte bildet. Mit peinlicher Sorgfalt und Genauigkeit ist Stadt um Stadt, Dorf um Dorf durchforscht, sind Kirchen und Schlösser, Rathäuser und Privatbauten nach geschichtlichen oder künstlerischen Denkwürdigkeiten durchsucht worden, und der Erfolg ist nicht ausgeblieben.

Im vierten Heft, „Kreis Mühlhausen“, das unter Mitwirkung von Dr. Heinrich Otte in Merseburg von dem königl. Bauinspektor a. D. Gustav Sommer bearbeitet ist, sind es hauptsächlich die schönen gotischen, zum Teil mit romanischen Türmen versehenen Kirchen, welche unser Interesse erregen und welche dadurch von besonderer Wichtigkeit sind, daß sie sämtlich auf den Deutschritterorden zurückgehen, einige sogar zu dessen frühesten Bauten gehören. Das fünfte Heft, „Kreis Sangerhausen“, von Julius Schmidt unter Mithilfe Gustav Sommers, bringt viele, aber unbedeutendere romanische Kirchen, und zwei wichtige Burganlagen, Artern und Stolberg. Das sechste Heft, „Weißensee“, von Gustav Sommer, bietet am wenigsten und ist auch nicht von gleicher Sorgfalt, wie die übrigen. Z. B. hätte das Schloß Weißensee, das äußerlich zwar unscheinbar ist, aber im Innern wichtige, bei der Seltenheit romanischer Profanbauten doppelt wichtige, und dem Bearbeiter anscheinend ganz entgangene romanische Reste birgt, genauer untersucht und ebenso das andere hervorragende Baudenkmal dieses Kreises, die Commende Griefstedt, sorgsamer besprochen werden müssen. Das siebente Heft, „Die Grafschaft Wernigerode“, ist das erste, welches nach neuen, von der historischen Kommission festgesetzten Prinzipien hergestellt ist. Es zeigt beim ersten Blick, daß es von einem der kompetentesten Erforscher und Kenner der Gegend behandelt worden ist, von dem in weiteren Kreisen wohl bekannten gräflichen Archivrat Dr. Eduard Jakobs. Mit einer erstaunlichen Fülle von historischer Gelehrsamkeit ist hier das Material zusammengetragen und gesichtet worden. Hervorzuheben sind die romanischen Kirchen zu Drübern und Ilsenburg, und dann die die Harzgegenden überhaupt charakterisirenden Holzbauten, deren Bedeutung und Wichtigkeit stetig mehr erkannt wird. Das achte (Doppel)-Heft, „Kreis Merseburg“, hat erst unlängst die Presse verlassen und darf wohl als die Krone des Werkes, soweit es bisher erschienen ist, bezeichnet werden. Seine Verfasser sind Pastor Dr. Burckhardt zu Klöden und Pastor Küstermann zu Genia. Die Abhandlung über den weniger ästhetisch befriedigenden als baugeschichtlich im höchsten Grade interessanten Dom zu Merseburg ist geradezu mustergiltig. Auch sind aus diesem Bande ganz besonders wichtige Resultate, die so recht die Notwendigkeit einer planmäßigen Inventarisirung darlegen, zu verzeichnen. Es hat sich ergeben, daß erstens der romanische Stil, der in den sächsisch-thüringischen Landen eine außerordentlich weite Verbreitung gefunden hat, sich hier viel länger gehalten hat, als man bisher anzunehmen glaubte. Er dauert bis zum Beginn des 14. Jahrhunderts an, also noch während einer Zeit, wo in dichtester Nähe, aber in einem anderen Bistum, schon flott und schön gotisch gebaut wurde. Das andere Ergebnis ist der erheblich vermehrte Beweis für das Blühen einer thüringisch-sächsischen Malerschule unbekannter Meister um 1500, deren Erzeugnisse, bisher noch so gut wie unbekannt, sich im Kreise Merseburg sehr zahlreich finden und in dem Frankleбener Altar eine wahre Perle unter sich aufweisen.

Die von guten historischen Kenntnissen zeugenden Aufsätze sind sämtlich durch zahlreiche und vortreffliche Abbildungen erläutert worden.

Was etwa noch zu erinnern wäre, dürfte folgen-

des sein. Zunächst vermißt man bei einzelnen Gegenständen jede chronologische Bestimmung, während eine solche doch noch meist möglich war (z. B. gehört die Glocke, VIII, S. 220 unbedingt dem 14. Jahrhundert an, ebenso der Grabstein, VII, S. 102). Ich möchte dabei auf die Bedeutung der Heraldik für die kunsthistorische Chronologie aufmerksam machen; die Wappenkunde, die in den letzten Jahren durch die Vereine ‚Herold‘, ‚Adler‘ u. a. einen mächtigen Aufschwung genommen hat, ist häufig unser Wegweiser, wenn gar kein Anhaltspunkt vorhanden zu sein scheint. — Ferner ist die mißbräuchliche Anwendung des Wortes Renaissance für Barock und Rococo zu tadeln (VI, S. 15, 18, 70 und VII, S. 54.) — Für eine Geschichte der deutschen Ornamententwickelung, die uns so sehr noch fehlt, wäre es wünschenswert gewesen, bei wichtigen Bauten noch mehr Details zu geben. Wenn es beim Merseburger Schloß nicht geschah, so erfolgte dies wohl mit Rücksicht auf die trefflichen Publikationen in Ortweins „Deutscher Renaissance“ (Leipzig, E. A. Seemann); dagegen hätten bei der großen Unzuverlässigkeit der Puttrichschen Zeichnungen (man vergleiche darüber namentlich Heft VII) von dem Konsistorialgebäude zu Stolberg (V, S. 100), das in der Holzarchitektur eine hervorragende Stelle einnimmt, Einzelheiten gegeben werden müssen. — Schließlich möchte ich bitten, auch das bisher ausgeschlossene 18. Jahrhundert in die Beschreibung und Darstellung mit aufzunehmen, und damit einen ganz veralteten Standpunkt fallen zu lassen, der schon zweimal von den Bearbeitern (VI, 15 und VII, 54) hat durchbrochen werden müssen.

Einige Kleinigkeiten übergehe ich. Überhaupt sollen die gemachten Ausstellungen das zuvor ausgesprochene Lob nicht mindern. Im Gegenteil ist dem Unternehmen ein eben so glänzender und rascher Fortgang, wie bisher, zu wünschen, und es wäre gut, wenn sein Vorbild auch auf die übrigen deutschen Landesteile einwirkte, in welchen die Inventarisirung noch etwas gar zu langsam vorwärts geht, während sie in einigen sogar völlig stockt.

Der Verlagshandlung ist für die trotz der geringen Mittel geschmackvolle Ausstattung und den saubern und korrekten Druck der Abbildungen wie des Textes die volle Anerkennung auszusprechen.

Hermann Ehrenberg.

Kunsthandel.

E. v. H. **Die alten Wandmalereien zu Schelklingen** in der Gottesackerkirche St. Afra, welche in diesen Blättern (Sp. 269 d. v. Jahrg.) besprochen und kürzlich durch den Münchener Historienmaler Weinmayer glücklich hergestellt wurden, sind nun auch in sechs photographischen Abbildungen, mit erläuterndem Text und von einem Vorwort des Stadtpfarrers W. Hummel begleitet, bei Karl Bauer, dem Besitzer der Mangoldschen Verlagsbuchhandlung in Blaubeuren, erschienen. Diese Bilder aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts, aus dem bekanntlich nur wenige Wandmalereien unserer Zeit vorbehalten blieben, erheben sich durch Kraft des Ausdrucks und durch Gefühlsinnigkeit überraschend aus der damals der Malerei noch anhaftenden Starrheit, so daß sie für das Kunststudium von großer Wichtigkeit sind und die Publikation, welche durch Schärfe der Aufnahmen die Bilder bis ins Einzelne zur Geltung bringt, als eine wertvolle Gabe begrüßt werden muß. Die Ausstattung derselben ist mit großer Sorgfalt würdig ausgeführt, wie es sich nicht anders von dem Herausgeber erwarten ließ, der sich schon durch seinen trefflichen „Führer für Blaubeuren“ und durch die Vermittelung anderer Publikationen dortiger Kunstschätze Verdienste erwarb.

Kunstunterricht und Kunstpflege.

Kunstgewerbliches. Fr. Pecht schreibt in der Münch. Allg. Zeitg.: „Vor kurzem hatten wir Gelegenheit, den in letzter Zeit oft genannten cyprischen Goldfaden zu sehen, wie er jetzt nach Überwindung aller technischen Schwierigkeiten im großen hergestellt und dem Publikum zugänglich gemacht wird. Das Fabrikat stammt aus der bekannten Goldgespinstfabrik Tröltsch und Hanselmann in Weißenburg am Sand und steht in nichts den Gespinsten nach, welche wir vor Jahresfrist im Kunstgewerbehaus zu bewundern Gelegenheit hatten. So wäre denn mit dieser gelungenen Herstellung im Großbetrieb der Wunsch in Erfüllung gegangen, welchen Künstler und Kunstfreunde so oft ausgesprochen haben, diese alte Technik dem Kunstgewerbe wieder zurückgegeben zu sehen. Soll aber dieselbe nicht wieder verschwinden, so ist es notwendig, daß das Interesse für dieses Erzeugnis nicht wieder verrauche, sondern durch Verwendung desselben in größerem Kreise seine Bethätigung erfahre. Wir können in dieser Beziehung mit Befriedigung verzeichnen, daß einer unserer besten Goldsticker, Hr. Werner, in einer geschmackvollen Fahne die erste Anwendung des Fadens, und zwar mit großem Glück, versucht hat. Der mehr und mehr sich läuternde Geschmack unseres kunstsinnigen Publikums wird das übrige thun, um auch diesem Zweige unseres neu aufblühenden Kunstgewerbes zu seinem Rechte zu verhelfen. Zu diesem Behufe ist es vor allem nötig, sich die eigentümlichen Vorteile gegenwärtig zu halten, welche diese cyprischen Goldfäden vor den bis jetzt gebrauchten Metallfäden voraus haben. Gestatten dieselben nämlich die gleiche Mannigfaltigkeit der Farben-Nüancen wie diese, so haben sie vor ihnen den sanfteren Glanz, vor allem aber nebst der geringeren Sprödigkeit die so viel größere Leichtigkeit voraus. Dies macht ihre Anwendung für alle Arten von Kleidern, wie Brokatstoffen überhaupt, sehr vorteilhaft, eignet sich besonders weit besser zu Ball- und Damenkleidern aller Art.“

Kunsthistorisches.

J. E. **In Medicina bei Bologna** wurden gegen Ende Oktober sehr wichtige archäologische Entdeckungen gemacht unter der Leitung des Archäologen Professor Brizio. Bei einer Ausgrabung von wenigen Metern fand man antike Vasen (Amphoren), Spangen, Lampen aus dem ersten Jahrhundert des römischen Kaiserreichs, ferner eine große Anzahl kaiserlicher Münzen, verschiedene Gräber, Spindeln, Bruchstücke aretinischer Vasen, gläserne Salbenbüchsen, Stücke silberner Spiegel etc. etc. Der Archäologe Brizio schreibt diese Funde einer in Medicina damals befindlichen römischen Militärkolonie zu. Auch etruskische Gegenstände wurden gefunden, welche jenen in Villa nuova auf dem Landsitze des Marquis Gozzadini ähnlich sind.

— **Aus Trier.** Der neuerdings ausgegrabene Steinsarg mit den Gebeinen des Bischofs Paulinus ist ein Sarkophag, aus einem Stück gehauen. Darin liegt ein auffallend gut erhaltener Holzsarg aus feinem, hier fremden Holze. Er ist sehr vollkommen gearbeitet, reich beschlagen und mit wertvollen Zierstücken ausgestattet, nämlich mit einer Gold- und zwei Silberplatten, ein jedes Täfelchen mit den beiden Anfangsbuchstaben des Namens Christi nebst Alpha und Omega gezeichnet. Ein aus Silberblech gefertigtes Täfelchen trägt zwei figürliche Darstellungen. Vier eiserne Haken und diesen entsprechend vier Ringe, die an dem Holzsarge sich befinden, sprechen für die Annahme, daß die Lade ursprünglich auf-

gehangen war. Die Gelehrten sollen der Meinung sein, daß es dieselbe Lade sein dürfte, in welcher angeblich die Gebeine hieher übertragen worden sind. Die Lade gehöre in allen ihren Teilen dem vierten Jahrhundert an. Dies gelte auch von den Resten der kostbaren Seidenstoffe, welche inwendig und auswendig sich vorfanden. Dr. Hettner hat eine getreue Nachbildung der Lade und der Zierstücke für das hiesige Provinzialmuseum anfertigen lassen.

H. E. **Wandgemälde aus dem 15. Jahrhundert.** Wie uns aus Heinrichs, einem kleinen, durch die Kreuzung zweier wichtiger alter Heerstraßen ausgezeichneten Orte bei Suhl in Thüringen, gemeldet wird, sind die Restaurationsarbeiten in der dortigen Kirche nunmehr vollendet. Es waren daselbst vor einiger Zeit Spuren alter Malerei zu Tage getreten, und nachdem man ihre Wichtigkeit erkannt, war ihre Wiederherstellung aus preußischen Staatsmitteln bewilligt worden. Dieselbe ist von den Düsseldorfer Malern Wittkop, Vater und Sohn, aus Lippstadt in Westfalen, trefflich ausgeführt. Die in Tempera gemalten 63 Figuren entstammen der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts.

Preisverteilungen.

x. **Hallische Theaterkonkurrenz.** Der Urteilsspruch des Preisgerichts für die Wettbewerbung um den Neubau eines Stadttheaters in Halle ist dahin ausgefallen, daß drei der Projekte mit gleichen Preisen in Höhe von je 2000 Mark prämiirt und außerdem acht Projekte zum Ankauf durch die Stadt empfohlen wurden. Die prämiirten Projekte sind: erstes Motto „Haendel", Regierungsbaumeister Kallmeyer und Architekt Knoch, Berlin; zweites Motto „Vivat sequens", Architekt Seeling, Berlin; drittes Motto „Für deutsche Kunst", Architekt Schubert, Dresden.

o. **Der württembergische Kunstgewerbeverein in Stuttgart** erließ Anfang September ein Preisausschreiben für kunstgewerbliche Entwürfe, um die prämiirten Entwürfe für seine Weihnachtslotterie ausführen zu lassen. Solche Entwürfe gingen bis zum Lieferungstermin, dem 1. d. M., zahlreich ein, und fanden von dem kürzlich zusammengetretenen Preisgericht folgende Beurteilung: 1) für Schachfiguren (aus beliebigem Material, Holz, Bein, Bronze, Zinn, Zink, Porzellan und Papiermaché ꝛc.) waren je zwei Ehrenpreise für eine reichere und für eine einfachere Ausführung ausgesetzt. Die reichere (Verkaufspreis 50 Mk.) fand keine so gelungene Lösung, daß der erste Preis hätte vergeben werden können. Der zweite Preis wurde dem Kunstgewerbeschüler Oskar Matze in Dresden, welcher schon bei dem diesjährigen Dresdener Konkurrenzausschreiben für Küchenmöbel zwei Preise erhalten hat, zuerkannt. Was die Entwürfe für einfachere Ausführung (Verkaufspreis 15 Mk.) betrifft, so wurden mit dem ersten Preis Ant. Huber, Zeichner in Mainz, früher bei G. Schöttle in Stuttgart, der schon wiederholt prämiirt worden ist, und mit dem zweiten Preis die Architekten Lampert und Stahl in Stuttgart bedacht. Zwei weitere Entwürfe der letzteren Konkurrenten für Schachfiguren und Adreßkarte fanden solche Anerkennung, daß sie von Vereins wegen zur Ausführung erworben werden sollen. 2) Ein Rauchtisch, Verkaufspreis 25 Mk.: den ersten Preis erhielt der obengenannte A. Huber von Mainz. Der zweite Preis von 25 Mk. gelangte nicht zur Verteilung. Ebenso befriedigten die Lösungen der dritten Aufgabe, Garderobe-, Stock- und Schirmständer, Verkaufspreis 30 Mk., nicht in der Weise, daß der erste Preis vergeben werden konnte; den zweiten von 25 Mk. erhielt der Möbelzeichner Gust. Strobel, in der Möbelfabrik des Bruderhauses Reutlingen. Zwei weitere aus Berlin und Ehingen eingelaufene Zeichnungen, welche die Bestimmungen des Programms nicht genau eingehalten hatten, gefielen so, daß auch sie zur Anfertigung erworben werden sollen. Für die vierte Aufgabe, Adreßkarte, Preisetikette und Rechnungskopf, gingen so hübsche Lösungen ein, daß manchen Firmen damit gedient sein wird, und ihnen auch von den nicht-prämiirten mehrere zur Anschaffung empfohlen werden können. Den ersten Preis von 100 Mk. erhielt der Kunstgewerbeschüler Adolf Röther von Dresden, den zweiten von 70 Mk. Baumeister W. Grotefend aus Braunschweig, derselbe, welchem erst vor einigen Monaten bei dem Braunschweiger Ausschreiben für eiserne Zimmeröfen der erste Preis zuerkannt worden ist. Zwei weitere, von Berlin eingereichte Entwürfe zeigten neben dem obenerwähnten aus Stuttgart so viele Vorzüge, daß sie vom Verein zur Ausführung werden angekauft werden. Am wenigsten befriedigten die Konkurrenzen für einen Vogelkäfig und Coaksbehälter, weshalb hier, zumal die hervorragenderen Arbeiten die Programmbedingungen nicht eingehalten haben, die ausgesetzten Preise nicht vergeben werden konnten. Sämtliche Entwürfe, von denen die prämiirten nun sofort zur Ausführung gelangen, bleiben in der „Permanenten" im Königsbau noch einige Zeit ausgestellt, (woselbst sich gegenwärtig auch einige andere Novitäten, namentlich die prachtvolle Stolzsche Kamingarnitur, befinden). Nicht weniger Interesse wird der zweite Teil des Preisausschreibens finden, welcher ausgeführte Gegenstände, nämlich Wohnzimmer für einfach bürgerliche Verhältnisse, Damensalon, Schlafzimmer für einen ledigen Herrn, Herrenschreibtisch, Spieltisch, Kücheneinrichtungen, Büreau- und Komptoirgegenstände ꝛc. umfaßt, und mit der Weihnachtsausstellung zur Beurteilung gelangen wird. Der Einlieferungstermin für diese ausgeführten Konkurrenzarbeiten ist der 18. Nov. Der Verein beabsichtigt aus den zur Ausstellung eingesandten Gegenständen für seine Verlosung Ankäufe bis zur Höhe von 35000 Mk. zu machen.

Personalnachrichten.

C. v. F. **Paolo Mercurj**, der bekannte Kupferstecher in Rom, wurde an Stelle Felsings zum auswärtigen Mitglied der Pariser Akademie der schönen Künste gewählt.

C. v. F. **Pariser Akademie.** Die bei der Reorganisation der Pariser Kunstschule neuerrichteten Lehrstühle sind durch den Maler Yvon, den Bildhauer Thomas und den Architekten Coquart (für den gleichzeitigen Unterricht in allen drei Künsten), ferner durch die Maler Bonnat, Delaunay, Boulanger und Lenepveu und die Bildhauer Guillaume, Chapu, Mercié und Barrias (für Zeichnen und Modelliren an den Abendkursen) besetzt und somit der Lehrkörper der Anstalt durch eine Reihe der glänzendsten Vertreter der modernen französischen Kunst ergänzt worden.

Sammlungen und Ausstellungen.

J. E. **Im römischen Leihhause** befindet sich seit Jahren eine bedeutende Anzahl verpfändeter Bilder, welche, da sie nicht ausgelöst wurden, in den Besitz des genannten Instituts übergingen. Die hervorragendsten unter diesen Ölgemälden werden infolge einer Verständigung zwischen dem Schatz und dem Unterrichtsministerium der Galerie im Palazzo Corsini einverleibt werden, welcher bekanntlich vom Staate zur Unterbringung der italienischen Akademie der Wissenschaften, Nuova Accademia dei Lincei, angekauft wurde.

x. — **Der Stadt Luxemburg** wurde dieser Tage ein wertvolles Vermächtnis zugewendet. Leo Lippmann, der am 11. November in Amsterdam verstorbene Banquier (Firma Lippmann, Rosenthal & Co.), hat ihr seine bedeutende Gemäldesammlung im Werte von 1 500 000 Frcs. hinterlassen, unter der Bedingung, daß seine Frau während ihrer Lebzeit die Nutznießung davon habe.

Vermischte Nachrichten.

J. E. **Der Entwurf des Bildhauers Monteverde** in Rom für das Grabmal den Königs Viktor Emanuel im Pantheon zeigt eine Basis von zehn Metern im Quadrat. Auf jeder Ecke der Basis ruht ein Löwe aus Bronze, ein Drittel größer als in der Natur. Rundum an den vier Seiten der Basis sind die Wappen der hundert größten italienischen Städte angebracht. Von der Basis steigen fünf Stufen empor, auf der von derselben gebildeten Fläche ruht ein Granitsarkophag (zur Aufnahme des Sarges) von drei Meter Länge mit Verzierungen und Wappen in Bronze. Die Gesamthöhe des monumentalen Grabes beträgt acht Meter vom Fußboden. Die Aufstellung soll im Mittelpunkt des Pantheons erfolgen. Die Ausführung des Denkmals erfordert vier Jahre.

☐ **Aus den Wiener Ateliers.** Bei Professor Kundmann wird emsig an der Vollendung des Tegetthoff-Monuments gearbeitet. Nahezu fertig sind die großen

Gipsmodelle der Seerosse, vollendet und schon im Guß ist eine der Trophäen für den Sockel, eine andere ist im Gipsmodell fertig. Von den kolossalen Viktorien, welche auf den Pfeilern zu beiden Seiten des Sockels ihren Platz finden werden, nähert sich die eine im großen Gipsmodell der Vollendung. — Die von Kundmann modellirten Figuren für das neue Hoftheater: Apollo, [illegible] und [illegible] sind bereits auf den Bau versetzt. Von der Ausführung des großen Gipsmodells für das Grillparzer-Denkmal haben wir schon im vorigen Jahre berichtet; wir fügen heute nur hinzu, daß man demnächst die Ausführung in Tiroler Marmor beginnen wird. — Prof. Benk hat vor kurzem zwei Figuren für die Attika des Wiener Börsengebäudes vollendet (Orpheus und Perseus), desgleichen ein überlebensgroßes Porträtmedaillon [illegible], das von [illegible] in Bronze gegossen worden ist und seinen Platz auf dem Centralfriedhof finden wird. — Für das neue Universitätsgebäude hat Benk die Kolossalfiguren des [illegible] und [illegible] beide lebensgroße Standbilder vollendet. Sie gehören in die Nischenreihe an der Westseite des Gebäudes und bilden Seitenstücke zu den von Gasser, [illegible], Kundmann, [illegible], Wagner und Zwerger ausgeführten Statuen. Schon vor einiger Zeit hat Beyer die aufrecht stehenden Figuren des Jasomirgott und Leopolds des Glorreichen für den Hof des neuen Rathauses geliefert. Dagegen gehören die lebensvollen Porträtbüsten der Baronessen Klein zu den neuesten Arbeiten des Künstlers. — Von den Figuren für das Maria Theresia-Monument von Zumbusch sind die vier allegorischen Figuren und die vier Standbilder für den Sockel nunmehr im Guß vollendet. An der Hauptfigur wird noch gegossen. Von den vier Reiterfiguren am Sockel ist eine (Laudon) im Gipsmodell vollendet und wird gegenwärtig in Turbains Gießerei ausgeführt; an den Modellen der drei übrigen Reiter wird noch im Atelier Zumbuschs gearbeitet; Daun ist nahezu fertig, von Khevenhüller ist erst das Gipsmodell hergestellt. Was die großen Reliefs für den Sockel betrifft, so ist das für die Vorderseite mit den Figuren von Bartenstein, [illegible] und Starhemberg im Gipsmodell vollendet, wogegen das für die Rückseite (mit Nadasdy, Hadik und Lacy) noch in Arbeit ist. — Der Bildhauer E. v. Hofmann hat vor kurzem die Porträts der Prinzen Hohenlohe modellirt und ist gegenwärtig mit der Fertigstellung von zwei Reliefs für die Attika des neuen Parlamentshauses (Styria und Silesia) sowie mit den allegorischen Figuren der Jagd, der Fischerei und der Selbstbeherrschung für denselben Monumentalbau beschäftigt. Styria, ein schönes Weib mit entblößtem Oberkörper, beobachtet zwei Putten, die vor ihr an einer Sichel schmieden. Auf die Eisenindustrie Steiermarks wird damit angespielt. Silesia blickt auf zwei Kinder, die Garn und Wolle tragen, womit auf Schlesiens wichtigste Industrie hingewiesen wird. Schon vor einiger Zeit hat Hofmann einen monumentalen Brunnen für Erzherzog Ludwig Viktor ausgeführt. Das Werk, welches einen Triton auf einer Muschel darstellt, ist in Klesheim bei Salzburg aufgestellt.

Fy. **Schloß Runkelstein bei Bozen**, das jüngst durch Schenkung des Erzherzogs Johann Salvator in den Besitz des Kaisers von Österreich übergegangen ist, soll nun restaurirt und somit der für die Geschichte Tirols so hochinteressante Bau und dessen berühmte Fresken zu Gottfried von Straßburgs „Tristan und Isolde“ vor gänzlichem Untergang bewahrt werden. Den Auftrag dazu hat schon vor mehreren Jahren Dombaumeister Schmidt in Wien erhalten.

— **Goslar.** Trotz der vorgerückten Jahreszeit schaffen Prof. Wislicenus und Maler Wernack rüstig im Saale unseres berühmten Kaiserhauses. Gegenwärtig arbeitet Prof. Wislicenus an der Schlacht bei Ikonium. Friedrich Barbarossa besiegte hier im Jahre 1190 in einem mehrtägigen Treffen die Sarazenen, während sein Sohn, Herzog Friedrich von Schwaben, die Stadt Ikonium mit Sturm nahm. Die hochgeschätzten Künstler werden erst zum Christfeste nach ihrer Heimat Düsseldorf reisen. Vor dem Kaiserhause ist in den letzten Wochen das Kaiserbeet mit Gräben durchfurcht worden. Man suchte erstlich die Reste der ehemaligen Freitreppe, die nun auch aufgedeckt worden sind. Alsdann wurde nach dem Gange gespäht, welcher von der Kaiserpfalz nach dem Dome geführt hat; es scheint jedoch, daß von diesem Kaisergange kein Teil mehr vorhanden ist. Vor dem „Jesuitenflügel“ (dieser Teil der alten Pfalz wurde von den Jesuiten während des dreißigjährigen Krieges zur Jesuitenschule umgebaut, die Schweden vertrieben aber darauf die frommen Brüder) sind die Fundamente eines größeren Gebäudes bloßgelegt worden.

— **Archäologische Gesellschaft in Berlin.** Sitzung vom 6. November. Die erste Sitzung nach der Sommerpause wurde vom Vorsitzenden mit einigen Worten der Begrüßung an die zahlreich erschienenen Mitglieder eröffnet. An neu eingegangenen Schriften wurden u. a. vorgelegt: Bericht der archäologischen Gesellschaft zu Athen 1882—1883; Foucart, Décrets des Amphictions de Delphes; Weil, Jahresbericht über antike Numismatik; G. Hirschfeld, Ausflug nach Kleinasien; Dierks, De trag. histrionum habitu scaenico; Lehnerdt, De locis Plutarchi ad artem spect.; Kuhnert, De cura statuarum apud Graecos; Hofmann, Getränke der Griechen und Römer; v. Holzinger, Olympia; Jordan, Marsyas in Rom; Erdmann, Hellenische Städtegründungen; Schiaparelli, Mon. Egiziani in Roma; Salinas, Selinunte Cristiana und Mura Fenicie di Erice (mit phönizischen Steinzeichen); [illegible], Ulisse sulle rive del mare Adriatico; Festschrift zur Anthropologen-Versammlung in Trier; Virchow, Prähistorische Forschungen in Italien; Schubart, Pausanias und seine Ankläger; Gozzadini, Statuette Etrusche; Bullet. de l'acad. Belgique. Herr **Puchstein** sprach unter Vorlage einer Routenkarte und zahlreicher Photographien über die Mai bis Juli d. J. unter Leitung Dr. Humanns ausgeführte **Expedition nach dem Nemrud Dagh**, auf welcher namentlich zwei Klassen von Denkmälern genauer untersucht worden sind: die Grabmonumente der kommagenischen Dynastie Samosata und zahlreiche Reliefs einer über ganz Nordsyrien verbreiteten, noch vorhellenischen Kunst. Jene bestehen aus einem über dem Felsgrabe aufgeschütteten Steinhügel, um welchen an drei Stellen je zwei oder drei Säulen symmetrisch errichtet sind, die Träger des bildnerischen Schmucks und der Inschriften. Das bedeutendste derselben ist das des Königs Antiochus (etwa 70—34 v. Chr.) auf der Spitze des c. 7000' hohen Nemrud Dagh, ein aufgeschütteter Tumulus mit zwei großen Terrassen am Ost- und Westfuß, auf denen Kolossalstatuen des Zeus, Herakles, Apollo, der Kommagene und des Antiochus und Reliefs der persischen und seleucidischen Könige als Ahnen des Stifters aufgestellt sind. Von letzteren ist die fast unversehrte Figur des Xerxes für das Museum abgegossen worden. Andere Reliefs zeigen den Antiochus, wie er von der Kommagene Früchte empfängt, oder dem Apollo, Zeus, Herakles die Hand reicht; auf dem letzten dieser Reihe sieht man das Sternbild des Löwen mit den Planeten Mars, Merkur und Jupiter. Auch von diesen Reliefs sind die charakteristischesten Stücke abgeformt worden und werden schon in nächster Zeit im Museum zur Aufstellung gelangen. Die zweite Gattung der untersuchten Skulpturen besteht in flachen, in einem primitiven (provinzialen) Stil unter assyrischem Einfluß gearbeiteten Reliefs mit Inschriften, die in einem noch unentzifferten hieroglyphischen Schriftsystem abgefaßt sind. Besonders zahlreich sind Werke dieser dem Volke der Hittim zugeschriebenen Kunst in der Stadt Marasch: Grab- und Votivstelen, Architekturglieder, selbst Statuen. Auch hiervon sind Proben teils in Originalen, teils in Abgüssen für das Museum erworben und somit das Studium dieser verschollenen Kultur hier ermöglicht worden. — Herr **Robert** legte einige neue Zeichnungen von römischen Sarkophagen vor. — Herr **Mommsen**, welcher durch einen Unfall am Erscheinen verhindert war, hatte eine an der Mosel unweit Koblenz gefundene, von Herrn Prof. Weisbrodt in Braunsberg ihm mitgeteilte Inschrift eingesandt, welche auf einem Sandsteinkapitäl steht und in vier griechischen und ebenso vielen lateinischen Hexametern eine Danksagung und Weihung an Mars enthält.

H. E. **Die Restaurationsarbeiten an der Katharinenkirche zu Oppenheim**, welche auf einem der Plünderungszüge der Franzosen im 17. Jahrhundert zerstört worden war, sind nunmehr soweit vorgeschritten, daß das Innere und die südliche, nach der Stadt zu belegene Fassade als im wesentlichen fertig bezeichnet werden können. Ganz im Argen liegt noch die nördliche Außenseite der Kirche. Der spätgotische Westchor, völlig verschieden von dem Hauptgebäude, wird nur so weit, als es dringend notwendig ist, hergerichtet. — Schon jetzt läßt sich überschauen, wie überaus verdienstlich der Plan

und die Einweihung der [illegible] dieses [illegible] hauses war, und in die nächste [illegible] derselben gelegt ist. Eine [illegible], [illegible] stehende [illegible] ist als Baubureau eingerichtet worden; in dieser hat der leitende Architekt, der Sohn des Oberbaurates Fr. Schmidt in Wien, seine Arbeitsräume aufgeschlagen. Leider wird es trotz der größten Sparsamkeit kaum möglich sein, mit den bewilligten Mitteln auszukommen, wenn anders man eine völlig durchgreifende [illegible] bewerkstelligen will. Es wäre schön, wenn diese Zeilen dazu [illegible], [illegible] für die Restauration einer der [illegible] Kirchen Deutschlands zu sammeln.

Aus Darmstadt wird berichtet: Die erweiterte und zu einem kapellenartigen Raum umgestaltete Halle des hiesigen, beiden christlichen Konfessionen gemeinsamen Friedhofes entbehrte seither eines an die Bedeutung derselben erinnernden künstlerischen Schmuckes. Um diesem Mangel abzuhelfen veranstalteten die beiden [illegible] Gemeinden eine Sammlung von Geldmitteln zur Herstellung eines größeren Wandgemäldes. Dieselbe war so ergiebig, daß man den Professor am hiesigen Polytechnikum und Hofmaler August Noack, als Historienmaler wie als Darsteller [illegible] Szenen weithin bekannt (wir erinnern an sein [illegible] [illegible] Marburger Religionsgespräch, an seine [illegible] und [illegible] köpfe nicht minder als an das [illegible] Bild, [illegible] in hiesiger Stadtkapelle und an die gelungene Restauration der Wimpfener Bergkirche, der Kirche zu Partenheim u. s. f.), mit Ausführung eines Bildes in größten Dimensionen (5:3 Meter) beauftragte, das die im Evangelium Matthäi 28, 1—9 beschriebene Szene darstellt: Maria Magdalena und die andere Maria sind am Ostermorgen zum Grabe des Erlösers gekommen und haben am offenen Grabe aus dem Munde des Engels die Botschaft vernommen, daß der Gekreuzigte auferstanden sei. Wie sie nun hinwegeilen, um es den Jüngern zu verkündigen, begegnet ihnen Jesus und spricht: „Seid gegrüßt, fürchtet euch nicht.“ Sie treten zu ihm hin und fallen vor ihm nieder. Wir sehen vor einem rot erglühenden Himmel und von dem Hintergrunde mit der Stadt Jerusalem und der [illegible] [illegible] den Auferstandenen im weißen Gewand mit Siegerschritt einherwandelnd, die Auferstehungsfahne in der linken Hand und die rechte den Gruß winkend. Sein ernster, majestätischer Blick ist vorwärts gerichtet, die ganze Gestalt ist von Licht umflossen. Im Vordergrunde sieht man, dem Auferstandenen halb zugewendet und doch dem Beschauer vollkommen deutlich, die beiden Marien. Die jüngere ist bereits entzückt mit einem Freudenruf in die Kniee gesunken, die ältere, eine matronenhaft behandelte edle Gestalt, hebt stehend die gefalteten Hände empor; der Boden zu ihren Füßen zeigt einen üppigen Flor von Frühlingsblumen. Der Gedanke des plötzlichen sieghaften Erscheinens des Auferstandenen vor den eben noch in tiefe Trauer versunkenen Frauen ist vortrefflich zur Darstellung gebracht und eignet sich ungemein für den Ort, wo entweder vor einer Bestattung Leidtragende sich versammeln oder Besucher des Friedhofes eine Befestigung im Troste des Glaubens suchen. Die Erschütterung der beiden Frauengestalten ist höchst wirksam geschildert, und die helle, leuchtende Farbengebung [illegible] dem Bilde auch bei trüben Tagen eine bedeutende Wirkung.

— **Holtzendorff an den Nordpolfahrer Julius Payer.** Prof. Franz v. Holtzendorff hat sich durch das jetzt in München ausgestellte Bild Payers, „Das Ende der Franklin-Expedition“, angeregt gefühlt, folgenden Brief an den Maler zu richten:

München, 10. November 1883.

Sehr geehrter Herr! Obwohl ich bezweifle, daß Sie sich meiner auf öffentlicher Straße begonnenen Bekanntschaft zu erinnern, kann ich es mir doch nicht versagen, Ihnen meine Glückwünsche zu dem großartigen Erfolge Ihres Franklinbildes darzubringen.

Manchem Künstler werden die Augen aufgegangen sein, wenn er sich davon Rechenschaft abzulegen sucht, weswegen Münchens Kunstfreunde in dichten Scharen zu Ihrem herrlichen Gemälde wallfahren. Sicherlich ist es nicht die „Technik“ des Schnees, des arktischen Mondscheins oder der Eisbärenklauen, wodurch die Geister ergriffen werden.

Sie haben, wie ich glaube, zum erstenmale ohne alle Symbolik und Allegorie, aus der Wirklichkeit heraus ein kulturgeschichtliches Bild geschaffen, und damit ein neues Kunstproblem in demselben Augenblicke, indem Sie es aufstellten, auch gelöst.

Nach meiner bescheidenen Auffassung sind die arktischen Forschungsreisen eine [illegible] [illegible] und [illegible] [illegible] [illegible].

[illegible] [illegible] „Das Ende“ [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] unterganges eintreffen soll.

So haben Sie gleichsam den Schlußpunkt der Menschheit der künstlerischen Darstellung des ersten Menschen [illegible] [illegible], — den letzten Moment, den die naturwissenschaftliche Hypothese der Gegenwart der religiösen Erwartung des [illegible] [illegible] [illegible].

Ihnen ist mit den Mitteln der Malerei gelungen, was mein verstorbener Freund, der Dichter Scherenberg, mit den Mitteln der Dichtkunst vergeblich zu erreichen suchte: das Ende Franklins darzustellen.

Genehmigen Sie die Versicherung meiner besonderen Verehrung. F. v. Holtzendorff.

Vom Kunstmarkt.

Die Leipziger Kunstauktion von Alexander Danz [illegible] am 24. Oktober ein [illegible] [illegible] von Lucas van Leyden. Das bemerkenswerteste Blatt: „Die Verstoßung der Hagar“, wurde bis auf den Preis von 13060 Mark getrieben, um welchen es eine Berliner Kunsthandlung für den Baron Alphons v. Rothschild erstand.

Zeitschriften.

Blätter für Kunstgewerbe. Bd. XII. 11. Heft.
[illegible] Entwürfe etc. [illegible] [illegible] Wandlampen aus Schmiedeeisen. Cassette mit [illegible] [illegible] Frachtbrief.

Gewerbehalle. Lief. 12.
[illegible] [illegible] Renaissance. Grabsteine. [illegible] [illegible] [illegible]. [illegible] aus der [illegible] und [illegible] [illegible].

Der Formenschatz. 1883. Heft XII.
L. Cranach [illegible] Wappen des J. [illegible] Grabtafel, Marmorskulptur. [illegible] Flötner, Entwurf zu einer Bettstatt. — Enea Vico: Medaillonbildnis einer römischen Kaiserin. — A. du Cerceau: Vier Entwürfe zu Tischen. — J. Amman: Vier Wappen. — Tob. Stimmer: Titelblatt zu dem Werke „Fünfzehn Bücher über den Feldbau“. Jac. Maetham: Allegorische Figuren des Winters und Frühlings. — St. Carteron: Niello-Ornament. — J. Berain: Entwürfe zu verschiedenen Tischen mit reichem Schnitzwerk.

Gazette des Beaux-Arts. No. 217.
Rubens [illegible] Von P. Mantz. (Mit Abbild.) — L'exposition nationale de 1883. Von Paul Leroi. (Mit Abbild.) — Le cheval dans l'art. Von Duhousset. (Mit Abbild.) — Collections Spitzer: Les étoffes et les broderies. Von Gaston Le Breton. (Mit Abbild.) — L'exposition d'Amsterdam. Von H. Havard.

L'Art. No. 461—463.
Le tarif [illegible] Ch. Daumier. Von Champfleury. — Ch. Le Brun [illegible] l'art décoratif. Von A. Genevay. (Mit Abbild.) — [illegible] [illegible]. Von K. Marx. (Mit Abbild.) — [illegible] de l'Art. Von E. Véron. — [illegible]. Von Ch. Yriarte. (Mit Abbild.) — Giovanni della Robbia. Von J. Cavallucci u. E. Molinier. (Mit Abbild.)

Christliches Kunstblatt. No. 11.
Luther und die Kunst. (Mit Abbild.) — Ein altes Luthergemälde. Von F. Bergner.

Mittheilungen des k. k. Österreich. Museums. No. 218.
Die schweizerische Landesausstellung in Zürich. — Katalog der Th. Grafschen Funde.

Kataloge.

Katalog von Kupferstichen, Radirungen etc. aus dem Nachlass des Kupferstechers Prof. J. Felsing, sowie eines [illegible] Werkes von D. Chodowiecki. 921 Nummern. Versteigerung am 4. Januar 1884 durch R. Lepke, Berlin S W. 29 Kochstr. Saal III.

Bibliotheca architecturae et artificii. I. Abteilung. Architektur und [illegible]. Verzeichnis des antiquarischen Bücherlagers der A. Bielefeldschen Hofbuchhandlung in Karlsruhe. 1731 Nummern.

Verlag von Raimund Mitscher in Berlin SW., Wilhelmstr. [illegible]

Ed. Hildebrandt's Aquarelle.

Neu! Neue Folge. Dritte Serie. **Neu!**

5 Blatt auf gr. Folio-Cartons in japanischer Cartonmappe 50 Mark.

[illegible] Windsor, Hauptstadt [illegible] Athen [illegible] Cadiz. [illegible] Grotte d. Posilippo. [illegible] Ferida [illegible]

Von Hildebrandt's Aquarellen erschienen früher: Reise um die Erde [illegible] Bl., Aus Europa [illegible] Bl., Neue Folge I u. II. [illegible] Bl. — Inhaltsverzeichnisse gratis. Preis pro Blatt [illegible] M. bei Entnahme von 6 Blatt an nur 9 M.

Den schönsten Zimmerschmuck bilden die beiden Original-Radirungen

Heidelberg und Köln von B. Mannfeld

in ihren künstlerisch erfundenen radirten Umrahmungen im Renaissancegeschmack. Größe der Radirungen [illegible] Cmtr. Preis des Blattes 40 M., beide Blätter zusammen nur 70 M.

Meyerheim, Paul, A B C.

[illegible] Blatt in Farbenholzschnitt mit Reimen von J. Trojan. [illegible] Aufl. 1883. [illegible] eleg. cart. [illegible] M.

[illegible]

Mohn, V. P., Kinderlieder und Reime.

[illegible] Bl. in Farbendruck mit Text und Melodien. Zweite um ein Titelbild vermehrte Aufl. 1883. [illegible] eleg. cart. 10 M.

[illegible] dessen Gleichen in keiner Litteratur zu finden sein dürfte. [illegible]

Olfers, M. v., Vielliebchen. [illegible] Bl. in Farbendr. [illegible] eleg. cart. [illegible] M.
Stilke, H., D. Jahr in Blüthen u. Blättern. [illegible] Prachtbd. Statt M. [illegible] nur [illegible] M.
Stilke, H., Eine Reise in Bildern. Fol. Prachtbd. Statt M. [illegible] nur [illegible] M.
Buddenbrock, J. v., Jehovablumen. [illegible] Prachtbd. Statt M. [illegible] nur 20 M.

Zu beziehen durch alle Buch- und Kunsthandlungen. (3)

Hogarth's Zeichnungen

nach den Originalen gestochen.

Mit der vollständigen Erklärung von

G. C. Lichtenberg,

fortgesetzt, ergänzt und mit einer Biographie Hogarth's versehen

von

Dr. F. Kottenkamp.

93 Stahlstiche und 40 Bogen Text

Ermässigter Preis (3)

in elegantem Einband 15 Mark.

Rieger'sche Verlagshdlg. in Stuttgart.

Verlag von Georg Weiß in Heidelberg.

J. J. Winckelmann's

Geschichte d. Kunst d. Alterthums.

Mit einer [illegible] und einer [illegible]

Professor Dr. **Julius Lessing.**

Gebunden 5 Mark 20 Pf. (1)

Xylographen

ersten Ranges stets gesucht.

Proben erb. **G. Heuer & Kirmse.**
(5) **BERLIN W.**

Der Anschauungs- und Lese-Zirkel für Kunst, Architektur und Kunstgewerbe

von Johannes Alt in Frankfurt a. M.

— das einzige Institut dieser Art in Deutschland —

bietet **75 deutsche, französische** und **englische Fach-Zeitschriften,** sowie [illegible] Lieferungswerke zur regelmässigen Benutzung und Kenntnissnahme. **Kunstschulen, Kunstfreunde, Künstlergesellschaften, Architekten, Baumeister, Bauschulen, Kunstgewerbetreibende, Fabrikanten,** werden aus dem Abonnement, neben genussreicher Unterhaltung, vielfachen Nutzen ziehen. Auswahl aus den 75 Nummern nach Belieben. Abonnementspreis für [illegible] Monate M. [illegible], M. 10. — etc. je nach Wahl.

☞ **Der Zirkel erfreut sich bereits einer lebhaften Teilnahme in ganz Deutschland und Österreich** und zählt über **100** Mitglieder.

Ausführliche Programme auf Verlangen gratis. (1)

Bei **Bruno Lemme** in **Leipzig** erscheint demnächst:

Das

weibliche Modell

Eine Geschichte des Modellstehens

von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart

von

J. E. Wessely.

Gross 8°.

Mit ca. 20 Lichtdruckillustrationen.

Preis eleg. geb. 40 Mk.

Von diesem Werke wird nur eine beschränkte Auflage gedruckt, deren Höhe sich nach den bis zum 1. Oktober 1883 entweder direkt bei der Verlagshandlung oder bei einer renommirten Buchhandlung gemachten Bestellungen richtet. Nach Fertigstellung derselben werden die Platten etc. wieder vernichtet. (7)

Hugo Grosser, Kunsthandlung.

Leipzig, Langestrasse 37. II.

Specialität: Photographien.

Vertretung und Musterlager der ersten photogr. Anstalten des In- und Auslandes, wie Ad. Braun & Co. in Dornach — G. Brogi in Florenz — Fratelli Alinari in Florenz — C. Naya in Venedig u.a.m. **Reproduktionen** von Gemälden und Handzeichnungen alter und neuer Meister, Fresken und Statuen aller bedeutenden Museen Europa's. **Ansichten nach der Natur** von der Schweiz und Italien, (neu: die Gotthardbahn von Braun & Co.) Architekturen. **Studien für Künstler,** darunter besonders männliche, weibliche und Kindermodelle nach dem Leben, in Kabinet-, Oblong- und Salonformat (letzteres neu). Kataloge. Musterbücher. Billigste Baarpreise. Prompte Lieferung. (7)

Verlag von E. A. Seemann. Leipzig.

ATLAS

zur Geschichte der Baukunst.

Auf Veranlassung der technischen Fachschule in Buxtehude aus den „Kunsthistorischen Bilderbogen" zusammengestellt. 40 Tafeln mit 300 Abbildungen, 1883. gr. 4. geb. M. 2. 80.

LIBRAIRIE DE L'ART

J. ROUAM, Imprimeur-Éditeur

33, AVENUE DE L'OPÉRA, 33

PARIS

BIBLIOTHÈQUE INTERNATIONALE DE L'ART

SOUS LA DIRECTION DE

M. EUGÈNE MÜNTZ

Conservateur de la Bibliothèque, des Archives et du Musée [illegible] nationale des Beaux-Arts.

En vente dès le 1er Décembre:

PREMIERE SERIE. — VOLUMES IN-4°

CLAUDE LORRAIN

SA VIE ET SES ŒUVRES

Par Mme **Mark PATTISON**

Auteur de THE RENAISSANCE IN FRANCE

Un vol. in-4° raisin avec 36 gravures [illegible]

Prix. Broché, 30 fr. Relié, 35 fr.

25 exemplaires hollande, 50 fr.

LES DELLA ROBBIA

LEUR VIE ET LEUR ŒUVRE

Par **J. CAVALLUCCI**

Professeur à l'Académie des Beaux-Arts [illegible]

Et **E. MOLINIER**

Attaché [illegible] Musée du Louvre

[illegible] in-4° avec plus de **100** gravures, et **3** hors texte

Prix. Broché, 30 fr. Relié, 35 fr.

25 exemplaires hollande: 50 fr.

OUVRAGES PUBLIÉS

I. EUGÈNE MÜNTZ, conservateur de la Bibliothèque, des Archives et du Musée à l'École nationale des Beaux-Arts. — *Les Précurseurs de la Renaissance.* Un volume de 250 pages [illegible] de 80 gravures [illegible] broché **20** fr. — relié, **25** fr. — 25 exemplaires sur papier de Hollande, **50** fr.

II. EDMOND BONNAFFÉ. — *Les Amateurs de l'ancienne France. Le Surintendant Foucquet.* Un [illegible] volume illustré, sur beau papier anglais. Il reste encore quelques exemplaires reliés, au prix de **15** fr., et quelques exemplaires sur papier de Hollande, au prix de **25** fr.

III. DAVILLIER (Le baron). — *Les Origines de la Porcelaine en Europe. Les Fabriques italiennes du XV au XVIIe siècle.* Un volume illustré, sur beau papier. Prix: broché, **20** fr.; relié, **25** fr. — 25 exemplaires sur papier de Hollande, **40** fr.

IV. LUD. LALANNE, sous-bibliothécaire de l'Institut. — *Le Livre de Fortune.* Recueil de deux cents dessins inédits de Jean Cousin, d'après le manuscrit conservé à la Bibliothèque de l'Institut. Prix: broché, **30** fr.; relié, **35** fr. — 25 exemplaires sur Hollande. **50** fr. Édition anglaise, mêmes prix.

V. HENRI DELABORDE (Le vicomte), secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts. — **La Gravure en Italie avant Marc-Antoine.** Un volume de 300 pages sur beau papier, orné de 105 gravures dans le texte et 5 planches tirées à part, broché, **25** fr.; relié, **30** fr. — 25 exemplaires sur papier de Hollande, **50** fr.

BIBLIOTHÈQUE INTERNATIONALE DE L'ART

DEUXIÈME SERIE. — VOLUMES IN-8°.

LES HISTORIENS ET LES CRITIQUES DE RAPHAEL

ESSAI BIBLIOGRAPHIQUE

POUR SERVIR D'APPENDICE A L'OUVRAGE DE PASSAVANT

Avec [illegible]

Par M. EUGÈNE MÜNTZ

Conservateur de la Bibliothèque, des Archives et du Musée à l'École nationale des Beaux-Arts.

Un volume in-8°, tiré à petit nombre, illustré de plusieurs portraits de Raphael.

Edition sur papier ordinaire . . . . . . **6** fr.
Quelques exemplaires sur Hollande . . . . **12** fr.

(En vente à la LIBRAIRIE DE L'ART et à la LIBRAIRIE HACHETTE et Cie à PARIS.)

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von August Pries in Leipzig

19. Jahrgang. | Nr. 10.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

Inserate à 25 Pf. für die dreimal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

20. Dezember | 1883.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von Oktober bis Ende Juni jede Woche am Donnerstag, von Juli bis Ende September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Siebente Sonder-Ausstellung im Kunstgewerbe-Museum zu Berlin.

P. Am 26. November wurde durch den Kultusminister von Goßler im Beisein zahlreicher Vertreter der Regierung, der Kunst und Wissenschaft die Ausstellung der Sammlungen des Dr. Emil Riebeck aus Halle a. S. eröffnet. Dr. Riebeck hat auf einer beinahe dreijährigen Reise, namentlich im südlichen und östlichen Asien, eine sehr bedeutende Sammlung ethnographischer und kunstgewerblicher Gegenstände zusammengebracht, welche während des Oktober in seiner Heimat Halle öffentlich ausgestellt war. Die Sammlung zerfällt in zwei Gruppen: eine ethnographische und eine mehr kunstgewerbliche, die allerdings vielfach in einander übergreifen.

Der Besitzer hat auf seinen Reisen eine Anzahl Völker besucht, die bis dahin so gut wie gänzlich unbekannt waren, und hier aufgekauft, was eben zu haben war; er hat dadurch die genauere Kenntnis dieser in ihren Eigentümlichkeiten schnell verschwindenden Stämme der Wissenschaft erhalten und somit sich dauerndes Verdienst um die Ethnographie erworben. Daneben hat Dr. Riebeck an den alten Kulturstätten Indiens bedeutende technische Sammlungen angelegt, so die Gruppe der Faiencen von Multan, der Lackwaren von Ajmer, der Tauschirarbeiten von Trichinopolis, ferner von siamesischer, japanischer und chinesischer Industrie. Ganz absehen müssen wir an dieser Stelle von den überaus großen Gruppen der Kriegs-, Kultus-, Hausgeräte aller Art, der musikalischen Instrumente, Kleidung 2c. der indischen Völker.

Von hohem künstlerischen Wert und allgemeinerem Interesse ist die zweite Gruppe, die kunstgewerblichen Arbeiten, vornehmlich der Japaner, Chinesen, Siamesen und einzelner Gegenden Indiens. Aus Ostasien sind uns in den letzten Jahren eine Reihe bedeutender Sammlungen zugegangen, und diese haben uns so viele neue Überraschungen gebracht, daß man daran zweifeln möchte, ob von dort noch Neues zu erwarten sei. Aber jene Länder scheinen schier unerschöpflich, wie uns auch diese Ausstellung wieder zeigt, und wenn auch das Gute immer seltener und teurer wird, so hat doch Dr. Riebeck es verstanden, noch manches treffliche Stück mit richtigem Blick herauszufischen. Vor allem sind es die unvergleichlichen Metallarbeiten der Japaner, die uns hier in reicher Fülle vor Augen geführt werden; zum Teil moderne Arbeiten, aber von einer Schönheit und technischen Vollendung, welche die heute öfters gehörte Ansicht, die japanische Kunst sei im Rückgang begriffen, völlig zu schanden machen. Daß es an alten Lackarbeiten, an Holz- und Elfenbeinschnitzereien, Porzellanen, Bambusgeflechten, Stoffen und Stickereien aus Japan nicht fehlt, versteht sich von selbst. Von höchster technischer Vollendung ist eine Kupferplatte, auf welcher ganz ungewöhnlich große Flächen emaillirt, und Zellen nur soweit zur Anwendung gekommen sind, als die Klarheit der Zeichnung — dargestellt sind Hahn und Henne in natürlicher Größe — es erfordert: ein Meisterstück ersten Ranges. Unter den Stickereien sind eine große Anzahl jener überaus reizvollen Arbeiten vorhanden, welche größtenteils gemalt und nur zum Teil gestickt sind; das Hauptstück in dieser Technik ist ein Frauengewand von unvergleichlicher Schönheit in Farbenstim-

nung und Arbeit. Eine besonders glänzende Gruppe ist die Kollektion von Satsumafaience, dieses ohne Zweifel bedeutendsten keramischen Produktes Japans. Altes Satsuma ist gar nicht mehr oder doch nur zu enormen Preisen und zwar ausschließlich in Europa zu haben; die Japaner halten die wenigen Stücke, die noch im Lande sind, fest. Dr. Riebeck hat seine Sammlung zum Teil in Europa mit bedeutenden Opfern komplettirt, besitzt jetzt allerdings eine ganz auserlesene Kollektion, um die ihn jede öffentliche Sammlung beneiden kann.

Unter den chinesischen Kunsterzeugnissen stehen die Bronzen obenan; hier verdient besonders eine Kollektion buddhistischer Götterbilder, zum Teil mit Edelsteinen besetzt, hervorgehoben zu werden; ferner eine Anzahl wegen der Legirung des Metalls merkwürdiger Gefäße. Eine Anzahl Emailgefäße, Porzellane, Arbeiten in geschnittenem Lack, Bergkrystall und Jade, Schmucksachen, Stickereien, endlich eine ganzes Mobiliar für ein europäisches Zimmer zeigen die Kunst der Chinesen in ihrer ganzen Eigentümlichkeit.

Höchst anziehend, weil in solcher Vollständigkeit nur selten vor Augen geführt, erscheint die Kunst von Siam. Ohne Zweifel von China beeinflußt und lange Zeit durchaus abhängig, ist die Kunst der Siamesen, zugleich mit indischen Zuthaten, doch allmählich ihre eigenen Wege gegangen. Dies beweisen u. a. die Zeichnungen der zahlreichen Bücher der Riebeck'schen Sammlung. Bekannt ist, daß die Goldschmiedekunst im Reiche des weißen Elephanten auf hoher Stufe steht, daß hier die Kunst des Niello seit uralten Zeiten gepflegt wird. Zahlreiche Proben davon sind ausgestellt, darunter Arbeiten von vornehmstem Charakter der Zeichnung. Der siamesische Goldschmied fertigt seine kunstvollen Arbeiten in kleinen Thonöfen von besondrer Form auf freiem Feld und mit den primitivsten Werkzeugen. Die Porzellane beziehen die Siamesen auch heute noch aus China, wo diese Ware eigens für den Geschmack jenes Volkes hergestellt wird, ein gleiches geschieht bekanntlich für Persien. Während die Perser jedoch vorwiegend Blaugeschirr beziehen, so verlangt Siam einen reichen Golddekor, meist mit wenigen Emailfarben: Arbeiten von höchster Schönheit, bisher wenig bekannt. Auch die gemalten Emails im siamesischen Geschmack stammen durchweg aus China. An dieser Stelle müssen auch, obwohl sie eigentlich mehr ethnographisches Interesse haben, die Masken für die siamesischen Schauspieler hervorgehoben werden, welche in künstlerischer Hinsicht, im Aufbau und farbiger Wirkung ihresgleichen suchen dürften.

An eigentlichen Kunstarbeiten aus Indien stehen obenan die Silber- und Lackarbeiten aus Kaschmir, mit den schönen, farbenprächtigen Mustern, die wir von den Shawls her seit lange kennen. Arbeiten in gleicher Technik aus Zinn und Kupfer, zum Teil mit kaltem Email geziert, reihen sich an. Anderer Art sind die Metallarbeiten aus Moradabad, mit silberglänzender Musterung auf schwarzem Grund, endlich die goldfarbenen Bronzen von Benares, deren reiche dekorative Wirkung durch die feine Gravirung erzielt wird. Von allen diesen kostbaren Geräten finden wir in der Sammlung aber nicht etwa ein oder einige Stücke, um die Typen zu zeigen, sondern ganze Vitrinen voll, genug um ein Dutzend öffentlicher Sammlungen damit zu versehen. Nicht gering ist die Sammlung der indischen und birmanischen Schmucksachen, welche unserer heimischen Goldschmiedeindustrie reichen Vorrat an neuen künstlerischen Motiven, aber auch technischen Prozessen zuführen werden.

Auf weitgehende künstlerische Verzierung ihrer keramischen Produkte haben die Inder, im Gegensatz zu den Ostasiaten, nur wenig Wert gelegt; wohl aus Gründen des Kultus und der Kastenvorschriften, welche u. a. gebieten, jedes Gerät nach dem Gebrauche zu vernichten oder ein von anderen benutztes Gefäß zu meiden. So sind die Thongefäße meist von edler Form mit ganz einfachem Schmuck. Die Faiencen von Multan wurden oben erwähnt, die ceylonischen Töpferwaren, vorwiegend in gelb und rot dekorirt, sind in Massen vorhanden; eigentümliche schwarze Thonwaren mit in Relief aufliegenden Blumen stammen aus Alighar; die Delhi-Ware mit ihren strengen Zeichnungen, blau auf weiß oder blau in blau, liefert gute Vorbilder für europäische Töpfer. Neuerdings hat sich die indische Regierung angelegen sein lassen, den Handwerkern gute Vorbilder für die Töpferei zu schaffen und diese Industrie zu heben; der Einfluß einer in Bombay errichteten Kunstschule ist gerade auf diesem Gebiete stark zu merken. Aber so erfreulich die Resultate im einzelnen sind, so zeigt sich doch daß mit dem Eindringen europäischer Formen die alten Traditionen mehr und mehr zu schwinden beginnen; einige dieser Poterien sehen beinahe so aus, als kämen sie aus Heimberg in der Schweiz. Auch für andere Zweige indischer Industrie macht sich das Bestreben, europäische Formen namentlich nachzuahmen, immer mehr geltend: so in den Arbeiten aus Bombaymosaik, den Elfenbeinarbeiten von Vizagapatam, dem Marmormosaik von Agra und anderen. Immer mehr rückt die Zeit heran, wo die eigentlichen nationalen Arbeiten gänzlich verschwinden werden, und darum gilt es, davon zu erhalten, was noch zu erhalten ist.

Aber nicht nur gesammelt, mit richtigem Verständnis gesammelt hat Dr. Riebeck; er hat auch dafür gesorgt, daß das mit Mühen und großen Opfern zusammengebrachte Material zusammenbleibt. Er hat bestimmt, daß dem kgl. ethnographischen Museum zu

Berlin nach Schluß der Ausstellung das rein wissenschaftliche und technische Material überwiesen werden soll; das Kunstgewerbe-Museum erhält einen großen Teil der bezüglichen Arbeiten sofort, einen anderen Teil später; damit gelangt dreiviertel der ganzen Sammlung als Geschenk in öffentlichen Besitz. Diese hochherzige Schenkung verdient doppelte Anerkennung in einer Zeit, wo aus kleinlichen Rücksichten gegen die Erwerbung einer Sammlung gesprochen wird, die unter allen Umständen — schon aus patriotischen Gründen — für Berlin erworben werden muß und erworben werden kann für eine Bagatelle. Jedenfalls hat sich der junge Gelehrte durch seine Reisen, Sammlungen und Stiftungen um Wissenschaft und Vaterland hoch verdient gemacht.

Aus dem Wiener Künstlerhause.

Wien, 10. Dezember 1883.

□ Die Künstlergenossenschaft hat sich im verflossenen Sommer dadurch allgemeinen Dank verdient, daß sie bemüht war, auch während der toten Saison dem Publikum Neues und darunter Vortreffliches vorzuführen. In mehreren Serien wurden Studien, Skizzen und vollendete Werke moderner Meister im Künstlerhause zur Ausstellung gebracht; außerdem war für die Herstellung einer Kunstabteilung in der elektrischen Ausstellung zu sorgen. Über die letzterwähnten Bemühungen hat die Kunst-Chronik schon vor einigen Wochen berichtet. Was die Ausstellungen im Künstlerhause betrifft, so muß erwähnt werden, daß unsere besten Namen darin je durch mehrere bedeutende Werke vertreten waren und daß auch sonst manch hübsches Bildchen, manch gute Zeichnung sich eingefunden hatte. Angeli's Porträts Windischgrätz und Varisch, Canons und Makarts Bildnisse, sowie des letzteren Cyklus von neun Bildern zu Wagners Nibelungentrilogie boten viel Interessantes, an das sich die Aquarelle von E. v. Lichtenfels (meist Motive aus der Umgebung von Abbazia) würdig anreihten. Auch R. Ruß, Darnaut, Ditscheiner müssen genannt werden. Mezöly hatte eine Reihe von koloristisch sehr fein behandelten Studien ausgestellt. H. Otto's Zeichnung einer schilfbewachsenen Ufergegend aus dem Prater war von sauberster Ausführung. Einige wirkungsvolle Skizzen verdankte man auch Jos. Hoffmann. Ganz besonders hervorzuheben sind L. H. Fischers Ölstudien aus dem Süden (aus Ägypten, Palästina, Tunis &c.), die von neuem auf das große Talent des Künstlers aufmerksam machten. Fischer war auch durch seine bei H. O. Miethke erschienenen Radirungen nach südlichen Landschaften vertreten. — Nette Genrebildchen waren noch zu erwähnen von Golz („Im Walde") und Frösch!.

Nicht die geringste Bedeutung auf der Sommerausstellung beanspruchten aber die Aquarelle J. Selleny's, die der leider so früh verstorbene Künstler nach K. Rottmanns griechischen und italienischen Landschaften in München angefertigt hatte. Wer sich das traurige Schicksal vergegenwärtigt, welchem die Rottmannschen Wandgemälde in den Arkaden des Münchener Hofgartens entgegengehen, wird gewiß darüber erfreut sein, diese Bilder in so trefflichen Kopien von kongenialer Hand erhalten zu wissen. Selleny's kleine Aquarelle leisten an Treue und Virtuosität der Wiedergabe das denkbar Höchste. Es ist erfreulich, daß diese Nachbildungen in den Besitz einer öffentlichen Sammlung übergegangen und somit nun vor Zersplitterung gesichert sind. Sie wurden nämlich von der Wiener Akademie der bildenden Künste angekauft und werden gegenwärtig in deren reichhaltiger Handzeichnungensammlung aufbewahrt.

Seit Anfang November war im Künstlerhause die Gemäldesammlung des Herrn W. K. Spranger aus Florenz zur Schau gestellt. Sie war für uns nicht uninteressant, weil wir darin eine Menge guter moderner italienischer Maler in ziemlich geschlossener Reihe vorfanden, Künstler, die in Wien sonst nur aus einzelnen Bildern kennen zu lernen waren. Da fanden wir die verschiedensten Werke von Andreotti mit ihrer flotten Malerei, ihrer rosenroten Karnation; daneben Bedini, Calosci, Conti, Gelli, Vinea, lauter Feinmaler, deren Technik unleugbar virtuos ist, an denen uns aber manches andere mehr abstößt als anzieht. Wozu stecken sie auch ihre Modelle fast durchaus in Kostüme des 17. Jahrhunderts, da sie doch nichts anderes zu erzählen wissen als Vorgänge aus dem gewöhnlichen Leben? An großen Stulpstiefeln und breitkrämpigen Hüten ist also kein Mangel. Seltener begegnet uns Rococo und Empire, nur vereinzelt ein modernes Kleid. Dies gilt wohl nur gerade von dieser Sammlung italienischer Maler, nicht aber im allgemeinen von der heutigen italienischen Malerei, die doch so manchen Griff ins volle moderne Leben aufzuweisen hat. Der Geschmack des Sammlers kommt hier zum Ausdruck.

Chierici ist unter der Malern der Sprangerschen Kollektion einer von den wenigen, die uns zu modernen Menschen führen. Er thut dies in einer etwas geleckten, süßlichen Weise, obwohl er Scenen in einer ärmlichen Küche darstellt. Milesi versetzt uns auf einem in breiter, fast roher Manier gehaltenen Bilde in den Arbeitsraum italienischer Perlenfasserinnen. Auch Orsei hat in seinem Restaurator von Majoliken einen modernen Stoff gewählt. Der handfertigste unter allen dürfte der Florentiner Fr. Vinea sein, unserem Publikum seit Jahren durch seine feinen Bildchen mit Landsknechten und Kellnerinnen bekannt, die wohl meist ein wenig geziert geraten sind und einen verschwenderischen Ver=

brauch von Zinnober bekunden, aber doch so viel Frische und Heiterkeit atmen, daß sie immerhin nicht mit Unrecht geschätzt werden. Der „Besuch bei der Großmutter", ein durchaus elegantes Kostümbild, führt uns eine adelige Familie des 17. Jahrhunderts vor. Die Figuren sind fein individualisirt. „Hoch, dreimal hoch!" bleibt in derselben Zeit und auf derselben Höhe der Technik, steigt aber in gesellschaftlicher und räumlicher Beziehung weit unter das ebengenannte Gemälde hinab. Wir befinden uns in einem weiten Kellerraum, vollgestopft mit zechendem lustigem Volk. Die losen Söhne des Mars haben eine buntgekleidete reizende Keller-Hebe auf ein großes Faß gehoben und jubeln und trinken ihr zu. Ein zweites Mädchen nimmt unten neben einem großen Tisch privatim eine Huldigung entgegen.

Trefflich ausgeführt und in der Erfindung ungleich bedeutender als das vorhergehende Bild ist Andreotti's „Musiklehrer aus dem Dorfe". Die humoristisch erzählte kleine Geschichte spielt etwa zu Anfang unseres Jahrhunderts. Darüber unterrichten uns der elegante Hausrat und die Kostüme der beiden Personen, die wir an beiden Seiten im Bilde erblicken. Rechts steht die Tochter des Gutsherrn, die Unterricht in der Musik erhalten soll. Nun lebt man aber fern von der Stadt und muß sich bequemen, den Schulmeister des Dorfes für den Unterricht in Anspruch zu nehmen. Er wird bestellt. Zur gewünschten Stunde tritt er in den Salon, nicht ahnend, daß er auf dem blank gesäuberten Boden die deutlichen Spuren seiner kotigen Stiefel zurückläßt. Er ist bis zum Klavier vorgetreten und macht eben eine Verbeugung vor dem Fräulein, einer schalkhaft lächelnden Brünette, die sichtlich von der ungemein gutmütig aussehenden, keineswegs aber salonfähigen Figur des neuen Meisters überrascht ist. Diese Situation hat Andreotti erfaßt und in höchst lebensvoller Weise zum Ausdruck gebracht.

Zwei nette Bildchen von Marchisio, gleichfalls einem Feinmaler, sind noch zu erwähnen. „Er liebt mich" zeigt eine gewisse Noblesse in Linie und Farbe. Tamburini und Torrini sind in ihrer Art dem Andreotti verwandt. Ein kleines Bild, das uns auffallend an Boecklin erinnert, ist des Florentiners Sorbi „Überrascht". Schon die Wahl des Stoffes — zwei auf grüner Wiese tanzende Mädchen in antikisirender Tracht werden von Satyrn erschreckt, die aus einem dunkeln Hain im Hintergrunde herbeieilen, — das Kolorit und manches andere gemahnt an den bisweilen wunderlichen deutschen Meister. Eine archaisirende Richtung vertritt Luigi Mussini aus Siena mit seiner heil. Elisabeth und seinem heil. Georg. Die alten Vorbilder seines Aufenthaltsortes mögen vielen Einfluß auf Mussini's Kunstweise geübt haben, welche zum Goldgrund zurückkehrt und kreisrunde Nimben, sowie allerlei Beiwerk in Relief und vergoldet herstellt.

Auch von außeritalienischen Malern war noch manch gutes Stück in der Sammlung zu finden: einige ältere Bilder von Osw. Achenbach, Fr. Voltz, vom älteren Marko zwei biblische Landschaften (Pendants aus dem Jahre 1852), zwei feine Bildchen von Jutz &c.

Sehr beachtenswert ist endlich manches, was die permanente Ausstellung der Genossenschaft in neuester Zeit den Besuchern des Künstlerhauses bietet. So das vielbesprochene „Gerettet" von Mathias Schmidt, mehrere Aquarelle von Fr. Alt, u. a. E. Karger hat unlängst ein sehr hübsches Bildchen „Sonntagsruhe" zur Ausstellung gebracht. In einer sonnigen Stube sitzt neben der Wiege die junge Mutter und liest, an dem Tische daneben in behaglichem Nichtsthun ein gesundes Backfischchen. Ein lange Reihe von Aquarellen verdanken wir E. Villiers aus Petersburg, der auf mehreren dieser Blätter ein feines koloristisches Talent, aber nur ein geringes Können als Zeichner bekundet. Harburgers Zeichnungen sind den Lesern der „Fliegenden Blätter" rühmlich bekannt.

Kunstlitteratur und Kunsthandel.

Hoppe, Oberbaurat, Die Stadtkirche zu Meiningen. Vierte Lieferung der „Neuen Beiträge" des Hennebergischen altertumsforschenden Vereins. Meiningen 1883.

H. E. Von sachkundiger Hand erhalten wir hier eine eingehende Untersuchung der teils romanischen, teils gotischen Stadtkirche zu Meiningen. Der Verfasser geht in seiner geschichtlichen Darstellung in Ermangelung besseren Materials leider von einer Chronik des 17. Jahrhunderts aus, die durchaus unkritisch und unzuverlässig ist und besser unbeachtet geblieben wäre, so aber zu einer Reihe von Trugschlüssen Anlaß gegeben hat. Auch bei Entzifferung der Umschrift des Grabsteins auf Blatt 20 hat die von dem Verfasser übrigens selbst freimütigst zugestandene historische Unkenntnis Fehler veranlaßt; z. B. ist zu lesen sabbo statt salbo und aufgelöst heißt das Datum: sabbato ante festum ascensionis, d. i. in diesem Falle der 12 Mai. — Um so freudiger begrüßen wir die baugeschichtliche und bautechnische Untersuchung der Kirche selbst, und namentlich die wertvolle Beigabe von 23 autographirten Blättern mit genauen Zeichnungen der Details und der Totalansichten. Die Schrift dient löblicherweise zugleich als Agitationsmittel für eine durchgreifende Restaurirung der Kirche. Möchten doch all die zahlreichen historischen Vereine dem hier gegebenen Beispiel folgen, und derartige gute Veröffentlichungen über die in ihrem Bezirk enthaltenen Altertümer veranlassen, statt sich in unfruchtbaren, vor der Kritik häufig doch nicht standhaltenden historischen Untersuchungen zu ergehen! Auch der Verein für bildende Kunst und vaterländische Altertümer zu Emden hat, wie wir hier bemerken wollen, Treffliches in seinen kunstgeschichtlichen Publikationen geleistet.

Boeckler, Die Polychromie in der antiken Skulptur. Aschersleben, 1882.

Der Verfasser hat in verdienstvoller Weise es unternommen, die teils ungenießbaren, teils wenig zugänglichen gelehrten Forschungen über eine der wichtigsten Fragen der ganzen Kunstgeschichte zu sichten und in zusammenfassender Darstellung dem größeren Publikum zugänglich zu machen. Schade nur, daß die hübsche Abhandlung an einem etwas entlegenen Orte gedruckt ist, von wo sie nur in geringem Maße, oder doch, wie dem Referenten, erst spät bekannt werden kann: in dem Jahresberichte der Realschule zu Aschersleben

von 1882. — An der Hand der alten Schriftsteller, wie der erhaltenen Farbenspuren an den Denkmalern selbst, gelangt der keineswegs rein kompilatorisch arbeitende Verfasser zu dem Schluß, daß Franz Kugler in seiner bereits 1835 erschienenen Schrift „Die Polychromie der griechischen Architektur und Skulptur und ihre Grenzen" in überraschender und gewissermaßen vorahnender Weise das Richtige getroffen hat, daß nämlich an den griechischen Skulpturen das Fleisch stets farblos geblieben und nur das Beiwerk, die Haare, die Augenbrauen, die Gewandung, bemalt gewesen seien. Ohne sich hier auf Einzelheiten einlassen zu können, glaubt Referent doch seinen hinsichtlich der Farblosigkeit des Fleisches abweichenden Standpunkt hervorheben zu sollen, und bemerkt nur, daß der Verfasser die notorische Bemalung der Augen nicht genügend beachtet und die kunstgeschichtliche Bedeutung der reizenden Tanagrafiguren wohl unterschätzt. Bodlers unangenehme Angewohnheit, häufig wörtliche Citate in seine Darstellung aufzunehmen, führt leicht zu Mißverständnissen (z. B. S. 16, betreffs der „neuesten" Restauration der Diana ꝛc.) Abgesehen jedoch von alledem ist der fleißigen Arbeit ein aufmerksamer und großer Leserkreis zu wünschen, damit die leider noch immer beträchtliche Schar der Gegner der Polychromie mehr und mehr schwinde.

Hermann Ehrenberg.

C. R. **Neue Photographien von Braun & Co. in Dornach.** Die Ausstellung von Gemälden älterer Meister im Privatbesitz, welche anfangs dieses Jahres zur Feier der silbernen Hochzeit des Kronprinzen in Berlin veranstaltet war, hat seinerzeit gerechtfertigtes Aufsehen erregt. Wie wenige Kunstfreunde hatten vorher auch nur eine Ahnung von dem Vorhandensein vieler damals vor die Öffentlichkeit tretenden Kunstwerke! In erster Linie überraschte die prächtige Serie von Gemälden der französischen Schule des vorigen Jahrhunderts, eines Watteau, Lancret, Pater, Chardin u. a., meist aus dem Besitz S. Maj. des Kaisers. Kurz vorher hatte ein hochgebildeter französischer Kenner diese Werke seiner Landsleute in den verschiedenen Schlössern in und um Berlin aufgesucht, und die Überraschung über die Anzahl, Schönheit und Erhaltung derselben veranlaßte ihn zu der Äußerung an den Schreiber dieser Zeilen: „Wenn wir Franzosen unsere großen Meister des Rococo studiren wollen, müssen wir sie in Berlin aufsuchen!" Aber nicht jedem und nicht zu jeder Zeit ist es möglich, die Originale in den Privatgemächern von Sanssouci, im Neuen Palais, im Schlosse zu Berlin, oder in den Salons anderer Sammler zu besichtigen: da dürfen wir die neue Publikation Ad. Brauns*) nur mit Freude begrüßen, welche so wichtiges kunstgeschichtliches Material wenigstens in trefflichen Reproduktionen allen und immer zugänglich macht. Nur 77 Nummern zählt der Katalog, aber darunter eine Anzahl Werke allerersten Ranges. Neben trefflichen Niederländern nicht weniger als 37 Gemälde französischer Meister, unter denen wieder Watteau, Lancret und Pater vor allem unsere Aufmerksamkeit auf sich lenken. Nur wenige dieser schönen Bilder sind jemals durch den Stich vervielfältigt worden, und auch die Blätter, die wir von Tardieu, Aveline, Chereau u. a. besitzen, können in keiner Weise darauf Anspruch erheben, den eigentümlichen Reiz der Originale wiederzugeben, während das vervollkommnete Braunsche Verfahren diesen zarten Tönen in überraschender Weise gerecht wird. So wird diese neue Publikation nicht allein dem Kunstforscher willkommne Belehrung, sondern auch den jetzt gerade so zahlreichen Freunden des Rococo erfreuliche anregende Gaben bringen.

Nekrologe.

C. v. F. **Aimé Perrey**, einer der trefflichsten französischen Bildhauer auf dem Felde der religiösen Skulptur, ist in seiner Heimat Ponte-de-Roide (Doubs), wohin er sich in den letzten Jahren zurückgezogen hatte, am 24. November gestorben. Sein gelungenstes Werk sind die Portalskulpturen an der von Lassus in frühgotischem Stil erbauten Kirche St. Jean Baptiste in der Vorstadt Belleville. Andere Statuen seiner Hand sind eine heil. Martha in der Kirche St. Augustin und eine polychromirte Statue des heil. Paulus in der Ste. Chapelle.

Todesfälle.

*** Der Archäologe François Lenormant ist am 10. Dez. in Paris im 18. Lebensjahre gestorben.

Kunsthistorisches.

J. E. **Bei den Ausgrabungen auf dem Forum Romanum** wurde am 10. November ein viertes Marmorpostament gefunden, welches ebenfalls zu Ehren einer Vestalin gesetzt war. Nach der Ansicht der Archäologen löst die Stelle, an welcher dasselbe am Eingange des Tablinum entdeckt wurde, jeden Zweifel darüber, daß man es in der That mit dem Wohnhause der Vestalinnen zu thun hat. In der Inschrift dieses vierten Postamentes ist wiederum dieselbe Flavia Publicia genannt, welche schon in einer der Inschriften der jüngst entdeckten drei Postamente vorkommt. Beide stammen aus dem dritten Jahrhundert n. Chr. An demselben Tage, dem 10. Nov., fand man auch noch einige Bruchstücke von einer Vestalinnenstatue. Der Archäolog Marucchi, welcher obige Notizen publizirte, ist der Ansicht, daß das jetzt entdeckte Haus der Vestalinnen nicht das von Horaz und Ovid erwähnte sei, sondern später unter Septimius Severus auf der Stelle der früheren Regia pontificis, welche 191 n. Chr. niederbrannte, errichtet wurde.

*** **Eine römische Villa** ist in Berkshire (England) durch den Altertumsforscher James Parker aus Oxford ausgegraben worden. Dieselbe befindet sich auf einem Ackerfelde in Frilford, unweit Abingdon und besteht aus acht oder zehn Gemächern, deren größtes einen Flächeninhalt von etwa 186 Quadratfuß hat. Im südöstlichen Teile des Hauses ist die unterirdische Heizanlage (Hypokauston) entdeckt worden.

Fy. **Zeichnungen von Greuze.** An der Akademie der schönen Künste zu St. Petersburg hat man jüngst in 88 Handzeichnungen von Greuze einen wertvollen Fund gemacht. Sie waren vor länger denn einem halben Jahrhundert von dem Grafen Stroganoff, damaligen Präsidenten der Anstalt, angekauft und dieser zum Geschenk gemacht worden, in deren Bibliothek sie seither vergessen ruhten. Der jetzige Protektor der Akademie, Großfürst Wladimir, hat die Mittel zur Vervielfältigung des kostbaren Fundes aus seiner Privatchatouille angewiesen.

Fy. **Der erste Gedanke zur Madonna di Terranuova.** Mr. W. Reid, der frühere Konservator des Kupferstichkabinets am Britischen Museum, hat jüngst unter einer Anzahl Handzeichnungen aus dem Besitz des Herzogs von Devonshire eine Federzeichnung von Perugino aufgefunden, die sich sofort als erste Idee zu Raffaels Madonna di Terranuova im Museum von Berlin und zugleich als Vorstufe der Skizze dazu ebendort zu erkennen giebt. Die Ähnlichkeit der beiden Heiligen (bez. des Heiligen und Engels der Berliner Zeichnung) ist in beiden Skizzen in die Augen fallend, nur die Kopfhaltung des älteren Heiligen eine verschiedene. Die Madonna trägt in dem neuaufgefundenen Blatte keinen Schleier, das Kind sitzt aufrecht in ihrem Schoß, die Beine nach links hin gewendet. Die Figur des kleinen Johannes fehlt ganz. Die Zeichnung ist etwas roh und flüchtig, insbesondere das Kind von häßlichem Gesichtsausdruck. Die Rückseite des Blattes trägt sehr verblaßte, teilweise ganz verlöschte schriftliche Aufzeichnungen; bis jetzt gelang es nur, davon das Datum „12 Ottobre (oder Novembre) 1499" und die Unterschrift „F. Figlio, Firenze" zu entziffern, wornach Mr. Reid in dem Schreiben einen Brief Franc. Vanucci's, eines der drei Söhne Perugino's, an seinen Vater vermutet. Soviel steht fest, daß der erste Gedanke zu Raffaels Madonna di Terranuova seinem Lehrer Perugino angehört.

(Academy.)

C. v. F. **An der Marienkirche zu Geislingen** in Württemberg ist unlängst im Bogenfeld des südlichen Portals ein mittelalterliches Wandgemälde aufgedeckt werden, das die Krönung Mariä darstellt. Der thronende Heiland empfängt die vor ihm knieende Gottesmutter, über der zwei Engel eine Krone halten. Hinter Maria links sind zwei, hinter Christus rechts drei betende Engel sichtbar; den Hintergrund bildet eine dreischiffige gotische Kirche. Am unteren

*) Ausstellung von Gemälden älterer Meister im Privatbesitz [illegible], herausgegeben in unveränderlichem Kohledruck von Ad. Braun & Co. Dornach, 1883. (77 Blatt à 20 [illegible] zu 12 und 6 [illegible])

Rande des Bogenfeldes über dem Mittelpfosten des Portals sind zwei Köpfe, offenbar den Stifter und seine Gemahlin darstellend, in den das Gemälde unten abschließenden Rahmen von Krabben und Kreuzblumen eingefügt, während in die Umrahmung der beiden Schenkel des Bogenfeldes jederseits drei Engelsgestalten hineinkomponirt sind, ähnlich wie sie sonst in den Umrahmungsgliederungen gotischer Portallunetten in plastischer Ausführung vorzukommen pflegen. Da die von dem Nordportal abweichende Anordnung des Südportals, das gleichzeitig mit dem 1421 begonnenen Bau und nicht etwa später für sich aufgeführt wurde, auf die ursprüngliche Absicht deutet, darüber ein Wandbild anzubringen, so dürfte dies letztere auch schon vor der dem Südportal im Jahre 1467 vorgebauten Vorhalle ausgeführt worden sein. Der Zustand des Gemäldes läßt leider viel zu wünschen, und dessen Restauration wird kaum möglich sein.

Sammlungen und Ausstellungen.

F. — **In der Abgußsammlung der königlichen Museen zu Berlin** ist seit kurzem in einem der Wandschränke des sogenannten Bacchussaales eine Kollektion von Reliefplatten zur Ausstellung gelangt, die zu den anmutigsten Erzeugnissen der dekorativen Kunst des späteren Altertums zählen. Sie stammen aus den in letzter Zeit mehrfach erwähnten Funden bei der Villa Farnesina, wo die in Stuck modellirten Originale als Teile des reichen Wandschmuckes der ausgegrabenen Zimmer zum Vorschein kamen. Um sich ihre ursprüngliche Wirkung zu vergegenwärtigen, hat der Beschauer allerdings die dem Gipsabguß fehlende farbige Bemalung hinzuzudenken; doch auch der künstlerische Reiz der bloßen Form lohnt reichlich eine eingehendere Betrachtung. Neben der gefälligen Grazie der Erfindung entzückt in sämtlichen Stücken, die ursprünglich einen fortlaufenden Fries bildeten, die frische und geistreiche Modellirung in flachster Erhebung der Reliefs. Aus einem Blütenkelch oder einem sich faltenden Blatt, aus dem dann wieder eine vollere Knospe, ein Medusenhaupt oder am häufigsten die aufrecht stehende Figur einer Nike und in einem der zierlichsten Stücke ein kleiner Altar zwischen opfernden und flötenblasenden Mädchengestalten sich erhebt, schmiegen sich nach den Seiten hin jedesmal ungewöhnlich schlank ausgezogene Blattranken, die in Greife, Kentauren, Amazonen, Sphinxe u. s. w. auslaufen. Das Kompositionsprinzip ist das aus der antiken Kunst allgemein bekannte, der künstlerische Charakter der Arbeit eine reizvolle Mischung phantastischen Spiels mit lebendigster Naturbeobachtung. Auf den Platten, die zu diesem Fries hinzukommen, begegnet man einer reich ausgebildeten Rosette mit einer Maske in stilisirter Umrahmung, einer Pilasterfüllung aus Schilfrohr mit flatternden Vögeln und einer Reihe figürlicher Darstellungen, einem alten Silen mit Weinschlauch, einem trunkenen Satyr mit Panther, einem Bacchuskopf, einer auf den Fußspitzen schreitenden Nike u. s. w. Als die interessanteste Komposition der ganzen Reihe muß die Platte bezeichnet werden, welche drei Rinder und eine Ziege auf der Weide schildert und zwar in einer für ein Werk antiker Kunst überraschend malerischen Behandlung, so daß die Darstellung wie ein Tierstück im modernen Sinne des Wortes wirkt.

C. v. F. **Der Bestand der Nationalgalerie zu London** an Werken der spanischen Schule hat jüngst durch ein Geschenk Sir John Savile Lumley's eine sehr wertvolle Bereicherung erfahren. Der Vorwurf des Gemäldes, das gewiegte Kenner der Hand des Velazquez zuschreiben, läßt mehrfache Deutung zu; am treffendsten könnte man es als „Unterweisung im Gebet“ bezeichnen. Es zeigt die Leidensgestalt des an die Säule gefesselten Ecce homo, vor der von seinem Schutzengel geleitet ein betendes Kind kniet. Von dem tiefdunkeln Hintergrund hebt sich, die Blicke des Beschauers magisch fesselnd, in scharfer Modellirung die zusammengebrochene Gestalt Christi ab. Die zerfleischten Hände sind unter den straff angezogenen Banden dunkel unterlaufen, das Blut, an den Schultern herabträufelnd, hat das weiße Lendentuch und den Boden befleckt. Zu den Füßen des Erlösers haben seine Peiniger die Geißeln und Ruten hingeworfen, die Werkzeuge der Schmerzen, die sich in dem leidensvollen Ausdruck des Hauptes offenbaren. Dieses ist dem Kinde zugewandt, das mit gefalteten Händen vor dem Erlöser kniet. Der Engel, hinter dem Knaben stehend, weist mit der Hand auf jenen hin, als wollte er dem Kleinen Mut einflößen, sich ihm betend zu nahen. Der Knabe, in dessen Zügen man Ähnlichkeit mit dem Typus finden will, der die Kinder der „Familie des Velazquez“ im Belvedere zu Wien kennzeichnet, ist in ein silbergraues, enganschließendes Gewand gekleidet; der Engel trägt ein gelbbraunes Kleid mit dunkel purpurnen Ärmeln und einem schwarzen Band über der Brust. Die malerische Technik weist das Werk dem Ausgang der „zweiten Manier“ des Meisters zu: es steht darin der Krönung Mariä näher als dem Gekreuzigten (beide zu Madrid), dessen erschütternde Agonie auch der Leidensausdruck des Gegeißelten in unserem Bilde nicht erreicht. Die ergreifende Einfachheit der Komposition, die Strenge der malerischen Behandlung, der völlige Mangel an allem schmückenden Beiwerk konzentriren die Aufmerksamkeit des Beschauers ganz auf den wesentlichen Moment der Darstellung und bewirken einen Eindruck, welcher mehr als es Worte vermöchten für die hohe Vortrefflichkeit der Schöpfung zeugt und sie als ein Werk seltener künstlerischer Inspiration dokumentirt.

*** **Internationale Ausstellung in London.** Die Krystallpalastgesellschaft ladet zur Beteiligung an einer internationalen Ausstellung ein, welche am 3. April 1884 im Krystallpalaste eröffnet werden und sechs Monate dauern soll. Für die Aufnahme und Zulassung von Kunstwerken sind folgende Einzelbestimmungen festgesetzt: die zulässigen Werke umschließen fünf Klassen: Gemälde, Zeichnungen, Aquarelle, Kreidezeichnungen, Miniaturen, Emailarbeiten, Zeichnungen für farbige Glasfenster (mit Ausnahme derjenigen, die nur Ornamente darstellen) und Mosaikarbeiten; Bildhauerarbeiten, Münz- und Edelsteingravirarbeiten; Architektur; Stiche und Lithographien. Die folgenden sind ausgeschlossen: uneingerahmte Gemälde und Zeichnungen, Bildhauerarbeiten in ungebranntem Thon. Die Entscheidung über die Zulässigkeit von Kunstwerken wird an eine besondere Jury übertragen werden. Geschäftsführender Kommissar in London ist Herr George Collins Levey, und die Vermittelung für Deutschland ist dem Herrn Karl v. Thenen in Köln übertragen.

Vermischte Nachrichten.

J. E. **Galerie moderner Bilder in Rom.** Der Streit zwischen dem Municipium der Stadt Rom und dem Unterrichtsminister wegen der Certosa Michelangelo's in Santa Maria degli Angeli ist beendet. Der Gemeinderat hat in einer seiner letzten Sitzungen beschlossen das Gebäude dem Ministerium zurückzugeben, so daß nunmehr die im Entstehen begriffene Kunstgalerie moderner italienischer Bilder und Skulpturen dort ihre Aufstellung finden kann.

Die Feier zu Ehren des hundertjährigen Geburstages von Peter von Cornelius hat am 11. Dez. in den Corneliussälen der Berliner Nationalgalerie in Gegenwart des Kultusministers von Goßler und zahlreicher angesehener Personen aus dem Bereiche der Kunstverwaltung stattgefunden. Die Akademie der Künste war ebenfalls sehr zahlreich vertreten, und der Verein Berliner Künstler und die Studirenden der Kunstakademie hatten Deputationen mit den Bannern entsendet. Die Feier war verschoben worden, weil einerseits im September eine große Zahl derjenigen, deren Beteiligung man erwartete und wünschte, sich auf Reisen befand und weil andererseits die neue Dekoration der beiden Corneliussäle, über welche wir unseren Lesern bereits berichtet haben, erst ihren Abschluß erhalten sollte. Die Feier wurde durch Beethovens Ouvertüre „Zur Weihe des Hauses“ eingeleitet, und den Mittelpunkt derselben bildete die Festrede des Geheimrats Dr. Jordan, in welcher derselbe vornehmlich die nationale Bedeutung des Meisters betonte und die kritischen Einwürfe zu entkräften suchte, welche gegen ihn erhoben worden sind. „Auf dem Gebiete menschlichen Strebens, welchem Cornelius zunächst angehörte,“ sagte der Redner u. a., „ist ein so weit greifender Umschwung erfolgt, daß wir den Zusammenhang mit ihm kaum mehr erkennen. Ist er in der That nicht vorhanden, daß wir das Schaffen des Künstlers wie eine abgeschlossene Welt betrachten, aus der kein Pfad in die unsere hinüberführt? Es ist gesagt worden, Cornelius habe schon bei Lebzeiten der Geschichte angehört. Wenn damit gemeint wird, daß er sich überlebt habe, dann kann nicht ernsthaft genug daran erinnert werden, daß er bis zum letzten Atemzuge teilnehmend mit empfunden hat, was die

Mitwelt bewegte. Soll aber jenes Wort besagen, tiefer und fertiger kann niemand seines Daseins Kreise vollendend zur Ruhe gehen, dann trifft es zu, denn geschlossen und abgerundet wie ein von ihm selbst gedichtetes Kunstwerk liegt sein Leben vor uns da. Er hat die deutsche Kunst mit sich emporgehoben, hat ihr Bahnen angewiesen, die sie nie zuvor betreten, sie aus langer Erschlaffung dadurch wieder belebt, daß er ihre Ziele mit den sittlichen und religiösen Idealen in Einklang setzte." Der Redner schilderte dann die erste Periode seiner künstlerischen Entwickelung bis zur Berufung nach München, ging darauf zu den Kartons für die Glyptothek und den Camposanto in Berlin über, welche bekanntlich den Inhalt der beiden Corneliussäle der Nationalgalerie bilden, und schloß mit den Worten: „Ihm vor allen ist es zu danken, wenn die deutsche Kunst im Staat und Kirche wieder unentbehrlich geworden, er hat ihr den Adelsbrief der Mitarbeit an den höchsten Kulturzielen errungen." Der Corneliusmarsch von Mendelssohn beendete die Feier.

C. v. F. **Der alte Friedhof in Stuttgart** hat jüngst in einem Werke des seit Jahren in Rom lebenden schwäbischen Bildhauers Joseph Kopf einen wertvollen Schmuck erhalten. Es ist das Denkmal, das sich über der Grabstätte der Familie Dörtenbach erhebt. Auf einer Granitplatte baut sich ein Postament aus weißem Marmor mit reicher Sockel- und Gesimsgliederung auf. Auf diesem ruht ein Sarkophag aus schwarzgrauem Marmor von einfach edlen Formen, auf welchem eine beflügelte Jünglingsgestalt sitzt, die Arme über dem Schoß gekreuzt, den einen Fuß auf das Buch des ewigen Lebens gestützt. Es ist der Engel der Auferstehung: die Posaune, die neben ihm liegt, schließt jeden Zweifel der Deutung aus, den etwa die von der Tradition abweichende Art der Darstellung — die Gestalt ist völlig nackt gebildet, nur das eine Ende der Draperie, worauf sie sitzt, schlingt sich um ihre Hüfte — erregen konnte. Tiefer Ernst liegt auf den klassisch edlen Zügen; die kräftigen Formen des Körpers sind in realistischer Weise durchgebildet. Der ganze Aufbau des imposanten Werkes — es ist an 4 m hoch und der Engel weit über Lebensgröße gebildet — zeigt den fein abwägenden, mit den Aufgaben und Grenzen seiner Kunst wohlvertrauten Meister.

C. v. F. **Die Kilianskirche zu Heilbronn**, eines der bedeutendsten spätgotischen Monumente Schwabens, soll unter Oberleitung des Dombaumeisters Bayer vom Münster zu Ulm einer gründlichen Restaurirung unterzogen worden. Zunächst sollen die sehr verfallenen Hauptportale auf der Nord- und Südseite, sowie mehrere schadhafte Teile des Turmes erneuert werden. Sodann soll der Hochaltar, eines der prächtigsten Schnitzwerke der Spätgotik, welcher unter einer sehr ungünstigen Beleuchtung leidet, dadurch besser zur Geltung gebracht werden, daß man ihn entweder an eine andere Stelle versetzt, oder daß man das Licht der hinter ihm befindlichen Fenster durch Malereien oder durch Verglasung in dunkelm Farbenton abdämpft. Auch soll der Versuch gemacht werden, ob man nicht den Anstrich der Holzschnitzerei beseitigen und die ursprüngliche Holzfarbe wieder herstellen kann. Endlich wird beabsichtigt, an Stelle des jetzigen Dachs für die ganze Kirche, besondere Bedachungen für das Mittelschiff und die niedrigeren Seitenschiffe herzustellen, so daß die ursprüngliche Form der Kirche wieder hervortrete und das Mittelschiff durch die oberen Fenster mehr Licht erhielte.

J. E. **Aus der Rechnungsablage über die erste internationale Kunstausstellung in Rom** ergiebt sich, daß die ausgestellten Kunstwerke sich auf 2326 beliefen: davon waren 1463 Ölgemälde, 262 Aquarelle, 560 Skulpturen und 41 architektonische Entwürfe. Besucht wurde die Ausstellung während ihrer sechsmonatlichen Dauer von 176857 Personen, von denen 128483 Eintrittsgeld bezahlten. Verkauft wurden 127 Bilder für 544650 Lire, 51 Skulpturen für 148475 Lire; an kunstgewerblichen Gegenständen verkauft für 375638 Lire. Der Totalerlös belief sich auf 1068763 Lire.

*** **Die vom Architekten Wallot umgearbeiteten Pläne für das neue Reichstagsgebäude** in Berlin sind vom Kaiser genehmigt worden.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Neue Bücher und Kupferwerke.

Bonaffé, Edm., Recherches sur les collections des Richelieu. Mit Illustrationen. 101 S. kl. 8°. Paris, E. Plon. Frs. 3. —.

Bordier, A., Description des peintures et autres ornements, contenus dans les manuscrits grecs de la Bibliothèque nationale. I. Liefg. VIII u. 120 S. gr. 4°. Mit Kupfern. Paris, Champion. Frs. 7. 50.

Bourasse, J. J., Les Châteaux historiques de France; histoire et monuments. 4. Aufl. Mit 32 Kupfern. 400 S. in 4°. Tours, Mame. Frs. 10. —.

Bournet, Alb., Rome. Etudes de littérature et d'art. in 18°. Paris, E. Plon. Frs. 3. 50.

Chesneau, E., Les chefs d'Ecole de la peinture au 19. siècle. 3. Aufl. 12°. Paris, Didier. Frs. 3. 50.

Chevalier, C., Le Château de Chenonceaux, notice historique. 5. Aufl. 95 S. in 8°. Mit einem Kupfer. Tours, Bousrez. Frs. 3. —.

Chevrier, J., Châlons-sur-Saône pittoresque et démoli. Environs et légendes. Mit Vignetten u. 50 Kupfern. XXVIII u. 222 S. in 4°. Paris, Quantin. Frs. 60. —.

Delaunay, Ferd., Antiquités de Sanxay. Mit 2 Kupfern. 36 S. in 8°. Paris, Champion. Frs. 1. 50.

Zeitschriften.

The Academy. No. 600—605.
Watteau. By J. W. Mollett. Von Fr. Wedmore. — Some Winter Galleries. — The „Apollo and Marsyas" and the „Venice Sketch book". II. — Hablot K. Browne's Works. — Discoveries in Cyprus. — The „Venice Sketch book" and other early works of Raphael. Von S. Colvin. — Art Magazines. — The „Venice Sketch book". Von H. Wallis. — St. Stephens Churchyard, Norwich. Von Wm. Vincent. — Italian Masters in German Galleries. By Giov. Morelli. Translated by L. M. Richter. Von C. Monkhouse. — The „Apollo and Marsyas". Von A. H. Drummond. — A descriptive Catalogue of early prints in the British Museum. Von Ch. H. Middleton-Wake. — Egyptian Jottings. Von A. B. Edwards.

Deutsche Bauzeitung. No. 90.
Die Wiederherstellung der Liebfrauenkirche zu Arnstadt. (Mit Abbild.) — Die internationale elektrische Ausstellung in Wien.

The Portfolio. Dezember.
Paris. XII. Von P. G. Hamerton. (Mit Abbild.) — Roman remains at Ravenna. Von Julia Cartwright. (Mit Abbild.) — The Clyde. III. Von W. Chambers-Lefroy.

Revue des Arts décoratifs. No. 5.
La nouvelle porcelaine de Sèvres. Von Ph. Burty. (Mit Abbild.) — La décoration des plafonds. Von P. Ménard. (Mit Abbild.) — L'orfévrerie d'Etain. Von Germain Bapst. (Mit Abbild.) — Lettres d'Italie. Von H. Billung. (Mit Abbild.)

The Magazine of Art. Dezember.
The Certosa of Pavia. Von J. Cartwright. (Mit Abbild.) — The painter of the dead. Von E. F. S. Pattison. (Mit Abbild.) — Egyptian types. Von W. J. Loftie. (Mit Abbild.) — Old Venetian point. Von F. Mabel Robinson. — Old World printing and wood cutting. Von W. Martin Conway. (Mit Abbild.) — Peter Cornelius. Von H. Zimmern. — Seven Portraits of Carlyle. Von Dav. Hannah. (Mit Abbild.) — Pictures at Palace Green. Von S. Colvin. (Mit Abbild.)

Gazette des Beaux-Arts. 1. Dez.
L'exposition nationale de 1883. Von Paul Lefort. (Mit Abbild.) — Les fresques de Raphael à la Farnésine. Von Ch. Bigot. (Mit Abbild.) — L'art japonais. Von P. Mantz. (Mit Abbild.) — Les Arts arabes. Von G. Le Bon. (Mit Abbild.)

Mittheilungen des k. k. Österreich. Museums. No. 219.
Zur Geschichte der Museums-Bibliothek. Von E. Chmelarz. — Die Handfertigkeitsschule für Knaben am Neubau. Von R. v. Eitelberger. — Katalog der Th. Grafschen Funde in Aegypten. Von J. Karabacek.

Repertorium für Kunstwissenschaft. VII. 1.
Eine Verwechslung von Bonifazio Veneziano mit Tizian. Von Th. Frimmel. — Die Enthauptung der heil. Katharina (Ölgemälde). Von G. Dahlke. — Etwas über barbarische Gemmen. Von F. von Alten. (Mit Abbild.) — Schongauer und der Meister des Bartholomäus. Von L. Scheibler.

L'Art. No. 464—467.
Matteo Civitali. Von Ch. Yriarte. (Mit Abbild.) — Ch. Lebrun et son influence sur l'Art décoratif. Von A. Genevay. (Mit Abbild.) — L'oeuvre de Fra Angelico à Rome. Von Maurice Faucon. (Mit Abbild.) — Les Eaux fortes de Claude Lorrain. Von E. F. S. Pattison. (Mit Abbild.) — Une mystification à l'Opéra au siècle dernier. Von Ad. Jullien. (Mit Abbild.) — Le palais de Venise, à Rome. Von E. Müntz. (Mit Abbild.) — L'exposition internationale de Munich I. Von John Grand-Carteret. (Mit Abbild.)

Für Weihnachten.

POLYCHROME MEISTERWERKE

der monumentalen Kunst in Italien vom V. bis XVI. Jahrhundert.

12 perspectivische Ansichten in Farbendruck

mit erläuterndem Text in vier Sprachen herausgegeben von

HEINRICH KÖHLER,

Königlicher Baurath und Professor am Polytechnikum zu Hannover.

Soeben gelangten zur Ausgabe:

Neue Separatausgaben zu 3, 4 und 6 Blatt mit Text in Prachtmappe, zum Preis von 60, 80 und 120 Mark.

Diese eleganten neuen Ausgaben stellen sich als prächtige Geschenke für Kunstfreunde, Künstler, Architekten u. s. w. zu drei verschiedenen sehr geeigneten Preisen dar, wobei insbesondere noch zu erwähnen ist, dass die Auswahl der Blätter in das freie Belieben gestellt ist.

Die neuen Mappen sind in starkem englischen Calico mit Gold- und Schwarzdruck künstlerisch ausgeführt und auf den Innenflächen mit elegantem Dessinpapier bekleidet.

Neben diesen neuen Ausgaben bleiben jedoch auch die früheren (in Prachtband 250 M., oder einzelne Lieferungen à 36 M., einzelne Blätter à 18 M.) nach wie vor bestehen. (6)

Leipzig. Baumgärtner's Buchhandlung.

GLASPHOTOGRAMME

für den kunstwissenschaftlichen Unterricht, im Projectionsapparat zu gebrauchen.

Selbstverlag des Herausgebers Prof. Dr. **Bruno Meyer** in Karlsruhe.

Einzeln à M 1,80. In Partien von 25 Stück à M 1,50. Für öffentliche Lehranstalten die günstigsten Bezugsbedingungen. Ausführlicher Prospect kostenfrei zugesendet.

Für Kunstfreunde.

Der neue Katalog der **Photographischen Gesellschaft, Berlin** (enthaltend moderne und klassische Bilder, Pracht- und Galeriewerke, Photogravüren &c.), mit 4 Photographien nach **Kaulbach, Rembrandt, Müller, Van Dyck**, ist erschienen und durch jede Buchhandlung oder direct von der Photographischen Gesellschaft gegen Einsendung von 50 Pf. in Freimarken zu beziehen. (12)

Xylographen ersten Ranges stets gesucht.

Proben erb. **G. Heuer & Kirmse,** BERLIN W. (6)

Verlag von **Bruno Lemme** in **Leipzig.**

Kunstübende FRAUEN

von

J. E. WESSELY.

Folio mit 28 Lichtdruckreproductionen und 10 Bogen Text auf ff. Kupferdruckpapier mit farbiger Randeinfassung gedruckt.

Preis 30 M., auf Büttenpapier 40 M. Einband hochelegant.

Dieses Prachtwerk ist als Geschenkartikel für Frauen und Jungfrauen höherer Stände ganz besonders zu empfehlen. (1)

Verlag von Georg Weiß in Heidelberg.

J. J. Winckelmann's

Geschichte d. Kunst d. Alterthums.

Mit einer Biographie und einer Einleitung versehen von

Professor Dr. **Julius Lessing.**

Gebunden 5 Mark 20 Pf. (5)

Bei **Bruno Lemme** in **Leipzig** erscheint demnächst:

Das

weibliche Modell

Eine Geschichte des Modellstehens von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart

von

J. E. Wessely.

Gross 8°.

Mit ca. 20 Lichtdruckillustrationen.

Preis eleg. geb. 40 Mk.

Von diesem Werke wird nur eine beschränkte Auflage gedruckt, deren Höhe sich nach den bis zum 1. Oktober 1883 entweder direkt bei der Verlagshandlung oder bei einer renommirten Buchhandlung gemachten Bestellungen richtet. Nach Fertigstellung derselben werden die Platten etc. wieder vernichtet. (8)

AD. MENZEL.

W. H. Kühl, Antiq.-Buchhdlg., Jäger-Str. 73, Berlin, offerirt: Geschichte Friedrichs des Grossen von **Fr. Kugler,** gezeichnet v. **Ad. Menzel.** 1. sehr seltene Ausgabe vom J. 1840, mit ca. 400 Holzschn. Schönes, ganz **sauberes** Exemplar in Orig.-Band, gute Abdr. M. 35.—.

Hugo Grosser, Kunsthandlung,

Leipzig, Langestrasse 37. II.

Specialität: Photographien.

Vertretung und Musterlager der ersten photogr. Anstalten des In- und Auslandes, wie Ad. Braun & Co. in Dornach — G. Brogi in Florenz — Fratelli Alinari in Florenz — C. Naya in Venedig u.a.m. **Reproduktionen** von Gemälden und Handzeichnungen alter und neuer Meister, Fresken und Statuen aller bedeutenden Museen Europa's. **Ansichten nach der Natur** von der Schweiz und Italien, (neu: die Gotthardbahn von Braun & Co.) Architekturen. **Studien für Künstler,** darunter besonders männliche, weibliche und Kindermodelle nach dem Leben, in Kabinet-, Oblong- und Salonformat (letzteres neu). Kataloge. Musterbücher. Billigste Baarpreise. Prompte Lieferung. (8)

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. Druck von August Pries in Leipzig

19. Jahrgang. Nr. 11.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

27. Dezember 1883.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von Oktober bis Ende Juni jede Woche am Donnerstag, von Juli bis Ende September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Korrespondenz.

München, Mitte Dezember.

Rgt. Zu den namhaftesten Erscheinungen im hiesigen Kunstleben der letzten Zeit darf mit Recht Ed. Grützners „Branntweinschenke“ gezählt werden. Eine Gruppe links im Vordergrunde zeigt eine Spielgesellschaft mit dem Wirt und einem bärtigen Mann mittleren Alters, der bessere Tage und die Welt gesehen zu haben scheint; um sie eine Corona von Zuschauern, lauter echt typische Gestalten, die teils Tadeln, teils Mitleid erwecken. Hinter ihnen ein Kleeblatt älterer Frauenspersonen, die offenbar einen interessanten Klatsch über ihre lieben Nächsten abwickeln, und in der Mitte des Bildes ein vagirender Schauspieler, auf dem Kopfe einen stark strapazirten Klappcylinder, die schmale Brust und die mageren Arme in ein fadenscheiniges Röckchen gesteckt, an den mageren Beinen dünne, schlotternde Hosen. Er kennt die absolute Leere seiner Tasche, sucht aber gleichwohl mit gut gespieltem Eifer nach dem zur Begleichung seiner Zeche nötigen letzten Nickel. Die Situation ist bedenklich, denn der im Spiel unglückliche Wirt dürfte mit dem armen Mimen kaum viel Federlesens machen, doch bürgt das gutmütige Gesicht des Mädchens hinter dem Schenktische für ihr mitleidiges Herz und schlimmsten Falles hilft das Dienstmädchen aus der Not, das eben eingetreten um für ihre Herrschaft Einkäufe zu besorgen: der Ärmste hat ihr vielleicht noch vor ein paar Tagen als „Künstler“ einen genußreichen Abend verschafft. Ohne alle Hoffnung freilich wäre in einem solchen Falle der abgerissene Bursche mit dem spritgeröteten Gesicht rechts in der Ecke, der, das leere Glas in der Hand, Hamlets Monolog „Sein oder Nichtsein“ zu deklamiren scheint.

Freiherr v. Sarter hat zur Ausschmückung der von ihm bei Königswinter a. Rh. erbauten Drachenburg zum weitaus größten Teile Münchener Künstler gewonnen, unter anderen auch Professor Flüggen, der einen Teil der ihm gewordenen umfangreichen Aufträge bereits in erfreulichster Weise gelöst hat. Ein Blick auf die von ihm ausgeführten Bilder lehrt den Beschauer, daß noch immer Künstler unter uns leben, die aus dem Borne poetischer Begeisterung schöpfen und sich in ihrem idealen Streben nicht beirren lassen. Es handelt sich zunächst um die Darstellung zweier der lieblichsten deutschen Märchen, des „Dornröschen“ und des „Schneewittchen“, dann um Personifizirung deutscher Flüsse. Für die Komposition zum „Dornröschen“ hat der Künstler die Scene der Erweckung Dornröschens durch den jungen Königssohn gewählt, in der zweiten zeigt er uns das schöne Schneewittchen am hohlen Baume, umgeben von den sieben Zwergen, die ihr huldigend Krystalle, Erzstufen ꝛc. überreichen. Erinnert schon diese Komposition durch die Innigkeit der Empfindung und den echten Märchenton an die Auffassungsweise unseres unvergeßlichen Schwind, so gilt das in vielleicht noch höherem Grade von dem Bilde, in welchem Flüggen den Rhein und die Mosel zu einer herrlichen Gruppe vereint, jenen als würdigen Greis, der begeisterten Blickes in die Saiten seiner goldenen Leier greift, diese als junges Weib von üppiger und doch keuscher Schönheit. Weitere Kompositionen bringen in charakteristischen Einzelfiguren die Aar,

die Lahn, den Neckar und den Main, alle leicht erkennbar an Städten und Burgen an ihren Ufern.

Herm. Schneider, der den Bankettsaal der Drachenburg zu schmücken hat, feiert in edelgedachten Kompositionen die Macht des Weines. Da ist Bacchus, zu seinen Füßen eine prächtige Tigerin, Venus mit ihrem Sohne, umflattert von Tauben, daneben ein köstliches Stillleben, aus welchem ein stattlicher Weinkrug und eine goldene Schale hervortreten. Weiterhin Bacchus mit einem Tiger an einer Apolloherme, ihm gegenüber Ariadne am blauen Meer. Dann ein üppiges Waldweibchen, umworben von einem Liebe heischenden beckenschlagenden Jüngling, eine die Büste des Bacchus bekränzende liebliche Nymphe, von Amoretten umgeben, und ein Kentaur, eine Bacchantin auf dem Arm. Zu demselben Zwecke arbeitet Ferdinand Wagner an einem farbenprächtigen Jagdzuge, dessen Schauplatz die Ufer des Rheins mit der im Abendlicht erglänzenden Drachenburg bilden.

Ursprünglich war eine Gesamtausstellung aller für die Drachenburg bestimmten Arbeiten hiesiger Künstler beabsichtigt; der Gedanke mußte aber leider wieder aufgegeben werden, da eine Wiedergabe der architektonischen Umgebung nicht wohl thunlich erscheint.

Claus Meyer führt uns in seinem neuesten Bilde wieder in ein holländisches Bürgerhaus des 17. Jahrhunderts, das durch ein paar hoch angebrachte Fenster von einem engen Gäßchen oder Hofraum her schwach beleuchtet wird. In dem fast unmöblirten Raume hat sich eine aus einem älteren Ehepaar, einem jungen Manne und einem jungen Mädchen bestehende Gesellschaft zusammengefunden. Das Mädchen liest aus einem auf ihren Knieen liegenden Buche vor und die Stimmung ist eine so ernste, daß man glauben möchte, es handle sich um eine Vorlesung aus der Bibel, rauchte nicht der ältliche Herr seine Thonpfeife. Claus Meyer hat es allzeit auf wirksame Streiflichter abgesehen und verwertet sie mit viel Geschick, doch dürfte es rätlich sein, das Rezept nicht gar zu oft zu wiederholen. Mir scheint das letzte Bild, seinen früheren, auch dem bekannten „Beguinenkloster" gegenüber, als ein sehr schätzbarer Fortschritt. Jene haben nämlich in ihrer Farbe etwas, was in bedenklicher Weise an eine Sonnenfinsternis-Beleuchtung erinnert. Den kalten, mehligen Ton hat der Künstler nunmehr mit einem wärmeren vertauscht.

Von Gabriel Max sah ich dieser Tage einen Mädchenkopf, der auffälligerweise ganz andere Züge zeigt als die altbekannten tschechischen mit der stumpfen Kindernase und den breiten Backenknochen. Der Hauptwert des Bildes liegt in der durchgeistigten Farbe, die aber nichts von jener Krankhaftigkeit besitzt, der wir bisher bei Max so oft begegneten.

In Gugels Atelier fand ich das Brustbild eines unschuldvoll blickenden anmutigen Mädchens in altvenezianischem Kostüm auf der Staffelei stehen. Es erinnert an die altvenezianischen Meister durch die „Morbidezza" der Fleischteile und den Glanz und die Tiefe des Kolorits. Ich entsinne mich keiner besseren Leistung des wackeren Künstlers.

Edgar Meyer, der junge Tiroler Künstler, der die Aquarelltechnik beherrscht wie kaum ein zweiter Mitlebender und Mitstrebender und im letzten Jahre durch Ankauf eines Bildes (San Remo) für den Kaiser von Österreich, eines zweiten (Schwarzensteinsee) für das Landesmuseum in Innsbruck und eines dritten (Gewitterlandschaft) für die Nationalgalerie in Berlin ausgezeichnet wurde, hat kürzlich einen „Friedhof mit Kapelle in Südtirol" von tief melancholischer Stimmung vollendet und malt eben an einer Partie aus Mola di Gaeta in Öl, einer Technik, welche er nur ausnahmsweise betreibt.

Kunstlitteratur.

Königliche Museen zu Berlin. Beschreibendes Verzeichnis der Gemälde. Zweite Auflage. Unter Mitwirkung von L. Scheibler und W. Bode bearbeitet von Julius Meyer, Direktor der Gemäldegalerie. Berlin 1883, Weidmannsche Buchhandlung. X. und 595 S. 8°.

Während der fünf Jahre, welche seit dem Erscheinen der ersten Auflage dieses Kataloges verflossen sind, hat der innere Umbau der Berliner Gemäldegalerie nahezu vollständig durchgeführt werden können. Mit Ausnahme des Westflügels, in welchem zwei Oberlichtsäle und vier Kabinette zur Aufnahme der späteren Italiener, der Spanier und Franzosen hergerichtet werden und der bald nach Neujahr eröffnet werden soll, sind sämtliche Räume in ihrer Dekoration und Organisation und damit die neue Aufstellung der Galerie im wesentlichen vollendet worden. Die zweite Auflage des Katalogs ist deshalb einstweilen als eine definitive zu betrachten, der nur noch ein kleiner Nachtrag, die italienischen Meister des 14. Jahrhunderts enthaltend, folgen wird. Was die neue Auflage zunächst äußerlich von der ersten unterscheidet, ist die Wiedergabe der Monogramme, Inschriften und sonstigen Marken in Facsimilenachbildungen, welche in keinem Galeriekataloge, der sich auf der Höhe der wissenschaftlichen Forschungen erhalten will, mehr fehlen dürfen. Ferner ist eine Anzahl von kunstgeschichtlich interessanten Bildern, welche sich bisher in den Magazinen befanden, in den Katalog aufgenommen worden, so daß derselbe eine vollständige Übersicht über die Gemälde giebt, welche nach Maßgabe der jetzigen Räumlichkeiten

dem Publikum überhaupt zugänglich gemacht werden können. Ein Blick in die Magazine lehrt aber, wie notwendig auch für diese Abteilung der Museen eine Erweiterung der Räume wäre, die ja auch in Zukunft nicht ausgeschlossen zu sein scheint, da das Projekt der Bebauung der Museumsinsel am Kupfergraben sich bereits in den ersten Stadien der Verwirklichung befindet.

Es braucht nicht hervorgehoben zu werden, daß die Nachbildungen der Inschriften u. s. w. mit großer Treue erfolgt sind, ohne daß man sich ängstlich an die Originalgröße gehalten hat, wodurch das Format des Katalogs unnötig vergrößert worden wäre. Direktor Meyer hat sich mit vollem Recht auch in der Mitteilung von biographischen Daten und in der Beschreibung der Gemälde eine gewisse Beschränkung auferlegt, um die Handlichkeit des Kataloges, der in erster Linie den Besitzer doch zu den Gemälden begleiten soll, nicht zu beeinträchtigen. Er ist vielleicht nur in einem Punkte mit dieser Beschränkung zu weit gegangen, indem er nämlich bei den neueren Erwerbungen unterlassen hat, die letzten Besitzer zu nennen oder die Provenienz anzugeben, was unter Umständen für die kunstgeschichtliche Forschung von Interesse, sogar von großer Wichtigkeit sein kann. Trotz der knappen Fassung enthalten die biographischen Notizen nicht nur alles Notwendige, unter gewissenhafter Berücksichtigung der neuesten Entdeckungen, sondern sie gehen auch da, wo sie etwas Neues bieten — und das geschieht nicht selten, — mehr in die Breite, wie es dem Gegenstande angemessen ist. Was die kunstgeschichtliche Forschung gerade während der letzten fünf Jahre in der Bilderkritik und in der Ausbeutung der Archive geleistet hat, braucht den Lesern dieses Blattes nicht in das Gedächtnis zurückgerufen zu werden, um so weniger als „Zeitschrift“ und „Chronik“ ja zum Teil der Schauplatz gewesen sind, wo mancher Strauß ausgefochten wurde, und von wo aus auch manche urkundliche Neuigkeiten zuerst in die Öffentlichkeit traten. Es braucht nur auf die kostbaren Mitteilungen des Herrn Abraham Bredius hingewiesen zu werden, welcher dem Verfasser des neuen Berliner Kataloges auch noch manches unpublizirte Material mit rühmlicher Uneigennützigkeit zur Verfügung gestellt hat. Ebenso hat Herr Jos. van den Branden noch einiges beigesteuert, was in seinem Buche über die Antwerpener Malerschule noch nicht enthalten war, so daß in Bezug auf niederländische Künstler alles geleistet worden ist, was nach dem gegenwärtigen Stande der Forschung überhaupt geleistet werden konnte. Bei der Bestimmung von Bildern italienischer Meister sind die Ergebnisse der Morelli'schen Kritik sorgfältig gegen die Forschungen von Crowe und Cavalcaselle abgewogen worden. So hat man z. B. auf die Autorität Morelli's — gewiß mit vollem Rechte — die interessante, bisher dem Peruzzi zugeschriebene Caritas als eine frühe Arbeit des Sodoma anerkannt. Wieder in ihr Recht eingesetzt als eigene Arbeiten Paolo Veronese's sind die Deckenbilder aus dem Fondaco dei Tedeschi, welche eine allzustrenge Kritik nur als Schulbilder gelten lassen wollte, ferner „Die reuigen Sünder vor dem Christuskinde“ von van Dyck, weil auf die Vorstellung Woltmanns, der an die Restauration erinnerte, welche dem Bilde seine ursprüngliche Physiognomie geraubt hat. Dagegen sind sämtliche Brouwers der Suermondtschen Sammlung als Kopien bezeichnet oder anderen Meistern zugeschrieben worden. Der Künstler ist demnach nur noch durch eine 1878 erworbene Skizze „Der Hirt am Wege“ in der Galerie vertreten. Die strenge Kritik, welche die Direktoren der Berliner Galerie im Gegensatz zu allen Traditionen der Sammlungsvorstände gegen die Gemälde ihres Ressorts üben, ist ja bekannt. Sie haben denn auch den [illegible] der Sammlung Suermondt definitiv aus dem Werke des Meisters ausgemerzt und dem Baldung Grien zurückgegeben. Sie konnten es um so mehr, als die Galerie inzwischen, außer einer etwas beschädigten und nicht sehr reizvollen Madonna, zwei hervorragende Dürer's, das Bildnis des Senators Muffel und das ungemein interessante, in Leimfarben auf feiner Leinwand gemalte „Bildnis eines vornehmen Mannes“ aus der Hamilton-Sammlung erworben hat, welches in den Jahren 1496—1498 gemalt worden zu sein scheint und wahrscheinlich den Kurfürsten Friedrich den Weisen darstellt. Die bedeutsamen Einzelerwerbungen der letzten Jahre, welche meist in der Stille gemacht worden sind, treten überhaupt erst durch die Neuaufstellung der Sammlung und durch die wissenschaftliche Bearbeitung im neuen Kataloge in das richtige Licht. Unter den neuesten Erwerbungen der italienischen Schule ist besonders die Madonna mit dem Kinde von Squarcione aus dem Hause Lazzara zu Padua bemerkenswert, neben dem Altarwerke in der Galerie zu Padua das einzige bezeichnete resp. beglaubigte Werk des Meisters, welches noch vorhanden ist, ferner eine merkwürdige kleine Darstellung des Abendmahles, welches mit dem vielbesprochenen Fresco in San Onofrio in Florenz so übereinstimmt, daß Meyer es ebenfalls als eine Arbeit des Gerino da Pistoja bezeichnen zu dürfen glaubt, welchem jetzt das Fresko zugeschrieben wird. Dabei ist zu beachten, daß das Berliner Ölbild die Jahreszahl 1500, das Fresko die Jahreszahl 1505 trägt. Die sittenbildlich ungemein interessante Darstellung der Wochenstube einer vornehmen Florentinerin wird vom Verfasser als ein Werk des Masaccio in Anspruch genommen (1883 in Florenz gekauft). Von besonderer Wichtigkeit ist, daß aus den Magazinen ein unzweifelhaftes Jugendbild des Palma Vecchio, eine Madonna mit dem Kinde, zum Vorschein gekommen ist, welches

die Inschrift IACOBVS PALMA und darunter zwei gekreuzte Palmenzweige trägt. Damit ist also ein Gegenstück gefunden zu dem Bilde im Besitz des Herzogs von Aumale, dessen Inschrift sich als unecht erwiesen hat. Indessen zeigt das Berliner Bild weit noch mehr die Art des Bergamasken als den Einfluß des Giovanni Bellini und des Giorgione, wie der Katalog meint. Hervorzuheben ist noch mit Bezug auf eine neuerdings wieder sehr lebhaft behandelte Streitfrage, daß sich Meyer nunmehr, im Gegensatz zu seiner früheren Auffassung, für den 6. April als den Geburtstag Raffaels entschieden hat.

Von der überraschenden Mitteilung des Herrn Bredius, welcher an dieser Stelle den modernen Ursprung des dem Delftschen van der Meer zugeschriebenen, von der Sonne beschienenen Landhauses aus der Suermondtschen Sammlung überzeugend nachgewiesen, hat Meyer gebührend Notiz genommen, ohne daß er das Bild schon vollkommen aufgiebt. Wie sehr sich im übrigen die Physiognomie der Berliner Galerie verändert hat, wird sich am besten ersehen, wenn wir erwähnen, daß folgende allerdings erst zum Teil durch neue Forschungen ermittelte Meister gegen das Verzeichnis von 1878 hinzugekommen sind: Jean Bellegambe, Giov. Batt. Bertucci, Pieter Claasz, Jacob Cornelisz von Amsterdam, Carlo Crivelli, Willem Kalf, Liberale da Verona, François Millet, Michiel van Musscher, Jacob Ochtervelt, Marco Palmezzano, Vittore Pisano, Jan Porcellis, Pieter de Ring, F. Sant-Acker (Stilllebenmaler, früher A. Acker genannt), Jan van Scorel, Squarcione, Bernhard Strigel, Theodor van Thulden, Lucas van Uden, Jacob von Walscapele.

Adolf Rosenberg.

Joseph von Führichs Briefe aus Italien an seine Eltern. (1827—1829.) Freiburg i. Br. 1883. 8.

Mit der Herausgabe dieser Briefe hat sich der Sohn des verewigten Meisters, Lucas von Führich, von welchem wir bereits eine treffliche Biographie Schwinds besitzen, den Dank aller derer verdient, welche dem Leben und Schaffen Führichs mitten unter den Einflüssen einer andersgearteten Kunstrichtung, ein teilnahmvolles Interesse bewahrt haben. Die Publikation ist zunächst als ein überaus willkommener Beitrag zur Lebensgeschichte des Künstlers anzusehen. Fast aus jedem Worte dieser Briefe treten uns die engen Beziehungen entgegen, die bei Führich zwischen Leben und künstlerischem Schaffen bis zu dem Grade walteten, daß sich das eine ohne das andere überhaupt nicht denken läßt. Da offenbart er sich uns als der gottergebene, in seiner Kunst dem Höchsten zugewendete Maler, als liebevoller, auch in der Ferne an Leid und Freud der Seinen u. s. f. teilnehmender und zärtlich um dieselben besorgter Sohn und Bruder, als versöhnlicher, dem Schwanken der anderen gerecht werdender Genosse.

Doch nicht nur dieses intime persönliche Element macht die Briefe wertvoll; haben wir in ihnen doch Berichte aus Rom aus den Jahren 1827—1829 vor uns, ansprechende, klare und ausführliche Aufzeichnungen eines Augenzeugen jener denkwürdigen Periode, und überdies eines Genossen der erlesenen Künstlerschar, welche die ewige Stadt damals in ihren Mauern vereinigte.

Wir begegnen neben anziehenden Schilderungen und Beschreibungen vielen interessanten Bemerkungen über die Genossen, besonders über Overbeck und Koch, werden mitten in das rege Kunstleben hineingeführt und namentlich über die Entstehung der Fresken in der Villa Massimi, an denen Führich bekanntlich mit beteiligt war, ausführlich unterrichtet. Wer dem römischen Kunstleben jener Tage nach irgend einer Seite hin genauer nachgehen will, wird in diesen Briefen — mehr als wir es hier anzudeuten vermögen — reiches Material finden.

Es ist bemerkenswert, daß Führich in den Briefen kurz vor der Heimkehr selbst den Umstand hervorhebt, daß die Seinen ihn wohl vielfach verändert finden würden. Die römischen Jahre waren in der That die bedeutsamste Zeit seines Lebens; „der an der liebgewordenen Enge des Elternhauses festhaltende, strebsame Kunstjünger ist dort zum Manne und Meister geworden" und hat sich unbeschadet der Einflüsse der Nazarener glücklich seine eigene Originalität bewahrt.

Wenn wir etwas an der Publikation auszusetzen haben, so ist es nur, daß wir hier und da zu einer Briefstelle, besonders wo es sich um persönliche Anspielungen handelt, eine kurze Erläuterung vermißt haben, auch wäre bei den vielen vorkommenden Namen wohl ein Register am Platze gewesen.

A. D.

[illegible]. **Die deutsche Buchillustration des 15. und 16. Jahrhunderts.** Die überaus rührige, um die Wiedererweckung unserer alten Buchschätze vielfach verdiente Buchhandlung von G. Hirth in München hat soeben wieder eine weitaussehende Publikation begonnen. „Die deutsche Bücherillustration der Gothik und Frührenaissance 1460—1530" soll uns die Geschichte dieses Kunstzweiges in Wort und Bild in größter Vollständigkeit vor die Augen führen. Die Bedeutung der altdeutschen Bücherillustration ist bereits vielfach gebührend hervorgehoben worden. Wir begrüßen in ihr eine Volkskunst im wahren Sinne des Wortes. Aus rohen Anfängen, welche uns in die Zeit ganz primitiver Kunstübung zurückbringen, entwickelt sich in kurzer Frist eine Kunstweise, welche reiner und reicher zum Herzen unseres Volkes spricht, als jede andere, und unseren Künstlern einen weiten Schauplatz für ihre Thätigkeit eröffnet. Wir wissen sehr wohl, daß sie auch manche Opfer bringen, auf die feine Durchbildung der Formen z. B. verzichten mußten. Auf der anderen Seite gewann ihre Erfindungskraft, die Fähigkeit, eine ganze Welt von Gedanken und Stimmungen sinnlich zu gestalten, reiche Nahrung und ihre

Freude an eindringlicher, scharfer Charakteristik einen dankbaren Boden. Ohne Kenntnis der Holzschnittwerke und der Bücherillustrationen bleibt das Wissen von der altdeutschen Kunst in empfindlichster Weise lückenhaft. Wir heißen daher die Hirthsche Publikation, welche diese Lücke vollständig auszufüllen versucht, freudig willkommen. Das Werk soll zwei starke Bände umfassen, der erste Band den ausführlichen Text, der zweite Band mehrere Hundert Faksimile-Illustrationen enthalten. Dieser Atlas, nach den in der ersten Lieferung vorliegenden Proben zu schließen, dürfte sich sehr umfangreich gestalten und allen billigen Erwartungen auf Vollständigkeit genügen. Wird doch von einzelnen alten Drucken, z. B. von dem Augsburger Kalender etwa aus dem Jahre 1480, von der Ulmer „Geistlichen Auslegung des Lebens Jesu Christi“, u. a. eine nahezu erschöpfende Reihe von Illustrationen geboten. Den Text verfaßt Dr. Richard Muther in München, welcher sich bereits durch seine Schrift über die älteren deutschen Bilderbibeln bekannt gemacht hat. Für die Behandlung des Textes boten sich mehrere Standpunkte dar. Er konnte kulturhistorisch gefaßt werden, indem die einzelnen Werke nach ihrem Inhalte gruppiert werden, oder kunsthistorisch, wobei die Entwickelung des Stiles und der Formensprache besonders betont wird, oder endlich bibliographisch. Innerhalb größerer Zeiträume werden die wichtigsten Städte, in welchen illustrierte Bücher gedruckt wurden, nach einander aufgezählt und die Werke dann in chronologischer Ordnung beschrieben. Wenn dieser Standpunkt vielleicht einzelne kunsthistorische Interessen verkürzt, so bietet er doch wieder den Vorteil, daß das Buch auf diese Art auch von Bibliothekaren, Antiquaren und Bibliophilen als Nachschlagebuch benützt werden kann. Wir kommen auf die Hirthsche Publikation, bis dieselbe vollendet vorliegt, ausführlicher zurück.

— r. **Von Camillo Boito's Kunststudien: Leonardo, Michelangelo, Andrea Palladio** ist bei U. Hoepli in Mailand die zweite Auflage erschienen. Die Zusammenstellung der drei Meister erscheint für den ersten Augenblick bizarr. Der Autor selbst fühlte das Auffällige daran und sucht seine Wahl in der Vorrede zu rechtfertigen, indem er betont, daß in Palladio das rein künstlerische Streben der Renaissance besser zum Ausdruck kommt als in den beiden anderen Männern, deren starke Persönlichkeit sie hindert den Durchschnittsweg einzuschlagen. Wir sind nicht so pedantisch, dem Autor über seine Auswahl zu zürnen. Sagt er doch selbst, daß wir es nicht mit systematischen Forschungen eines Gelehrten, sondern mit Träumereien eines Künstlers zu thun haben, denen er zu seiner Erholung nachhing. Und gern hören wir einen Künstler über seine Genossen sprechen, vorausgesetzt daß er Gedanken hat und diese in gefällige Worte zu kleiden versteht. Beides trifft bei Camillo Boito in hohem Maße zu. Er ist nicht nur reich an Kenntnissen, sondern auch an Geist; er hat über die Gegenstände, die er behandelt, viel nachgedacht und beherrscht die Sprache in seltener Weise. Manchmal regt er den Widerspruch an, einzelne Behauptungen sind irrig, andere zum mindesten gewagt; immer folgt man aber gern seinen Ausführungen, welche einen scharf beobachtenden und fein empfindenden Künstler verraten. Die Analyse des Inhaltes geben wir nicht, man wird dem Buche erst gerecht, wenn man bei den Durchlesen desselben auch auf die zierliche, spielende Art, in welcher Boito seine Ansichten vorträgt, achtet. Erfreulich war uns die Wahrnehmung, daß der Verfasser im Gegensatz zu den meisten seiner Landsleute den Mut hat, Michelangelo's Gedichte nicht zu klassischen, formvollendeten poetischen Schöpfungen zu stempeln.

Kunsthandel.

M. L. **Brauns neue Photographie der Sixtinischen Madonna.** Seit einigen Tagen sind im königl. Kupferstichkabinet zu Dresden die ersten Abzüge der neuen Photographie nach der Sixtinischen Madonna ausgestellt. Die altberühmte Firma Ad. Braun & Co. hat mit dieser Originalaufnahme in der That das Außerordentlichste geleistet, was bisher auf dem Gebiete der photographischen Reproduktion von Gemälden erreicht worden ist, und jedenfalls die beste Wiedergabe des wunderbaren Bildes unter der zahllosen Menge der vorhandenen Nachbildungen geschaffen. Die alte Originalaufnahme durch die Photographische Gesellschaft in Berlin war vermöge der technischen Unvollkommenheit der damaligen Photographie ganz ungenügend und nur aus beträchtlicher Entfernung genießbar, weil sie alle Schäden und Zufälligkeiten der Leinwand, von denen im Bild selbst nichts wahrzunehmen, mit aufdringlicher Genauigkeit hervorhob, so daß Raffaels Meisterwerk nur wie ein Schatten darunter erschien. — Bei Braun ist von alledem nichts. — Dieselbe mystische Hoheit, dieselbe Jungfräulichkeit der Madonna, derselbe durchgeistigte Blick des göttlichen Kindes wie im Original. Selbst die Abstufung der Farbentöne und die feinsten Details der Zeichnung, wie die nur hingehauchte Cherubimglorie, sind mit überraschender Klarheit in der Photographie wiedergegeben. In potenzirtem Maße ist das namentlich bei einem Abzug auf holländischem Papier der Fall. Die Photographie nimmt hier eine Transparenz, selbst in den tiefsten Schatten an, wie sie sonst nur Kupferstichen eigen zu sein pflegt. — Der Vergleich mit den Stichen, welche in unmittelbarer Nähe der neuen Photographie hängen, drängt sich natürlich dem Beschauer lebhaft auf. Schreiber dieser Zeilen verzichtet jedoch lieber auf die immerhin mißliche Kritik der künstlerischen Reproduktion gegenüber der mechanischen, umsomehr als wir Dresdener, die wir das „heilige Original“ täglich vor Augen haben, nimmer in das allgemeine Loblied einstimmen können, das sich allenthalben zu gunsten des Mandelschen Stiches erhoben hat. Die unmittelbare Nebeneinanderstellung der jüngsten Photographie mit dem jüngsten Stich bestätigt nur, was jeder Einsichtige schon vorher wußte, daß kein Stich weiter vom Original entfernt ist — als eben der Mandelsche.

Kunstunterricht und Kunstpflege.

A. R. **Der preußische Staatshaushaltsetat** für das Jahr 1884/85 fordert für Kunstzwecke eine Reihe außerordentlicher Summen, welche von neuem darthun, wie ernst es die preußische Staatsregierung mit der Kunstpflege meint und wie sehr sie bestrebt ist, die durch die allgemeine Lage des Staates in früheren Jahren begründeten Versäumnisse wieder gut zu machen. In erster Linie wendet sich diese Fürsorge den königl. Museen zu. Zur Vermehrung der Sammlungen derselben werden 2 Millionen Mark gefordert, was mit dem Hinweis darauf begründet wird, daß die augenblickliche Lage des Kunstmarktes es der Verwaltung ermöglicht, in den Besitz von Kunstwerken zu gelangen, die sonst nicht mehr erreichbar sein würden. Für den Umbau der Gemäldegalerie wird die letzte Rate im Betrage von 35200 Mk., für Reinigung und Aufstellung der pergamenischen Skulpturen werden 14000 Mk., für bauliche Änderungen im neuen Museum zur Verhütung von Feuersgefahr 10800 und für die Erwerbung einer Parzelle zur Erweiterung der Gipsgießerei 40300 Mk. in Ansatz gebracht. Zur Wahrnehmung der Interessen der Sammlungen und der wissenschaftlichen Studien im Orient soll die Stelle eines Abteilungsdirektors in Smyrna mit 6000 Mk. jährlichem Gehalt gegründet werden. Zum Zweck der Vorarbeiten für die Bebauung der Museumsinsel für Kunstzwecke werden 50000 Mk. gefordert. Schon jetzt ist aber der Umstand ins Auge gefaßt worden, daß in nicht zu ferner Zeit auch die ganze Museumsinsel nicht mehr für die Bedürfnisse der Kunstinstitute ausreichen wird, und deshalb sind 2600000 Mk. in den Etat gestellt worden zur Erwerbung von zwei östlich des Spreearmes belegenen Grundstücken. Diese Erwerbung ist auch notwendig, um das Terrain der Privatspekulation zu entziehen, welche auf demselben Gebäude errichten könnte, die möglicherweise den Museen mit Feuersgefahr drohen würden. Das aus Eisen und Glas erbaute Gebäude der Hygieneausstellung soll zur Aufnahme der jährlichen Kunstausstellungen für 300000 Mk. erworben werden. Für Versuche mit Elektrizität zum Zweck der Beleuchtung von Museen, Kunstwerken u. s. w. werden 22000 Mk. gefordert. Von den übrigen Extraordinarien sind noch besonders erwähnenswert: 500000 Mk. für den Bau und die innere Einrichtung der technischen Hochschule in Charlottenburg, 412000 Mk. zum Bau und zur inneren Einrichtung des ethnologischen Museums (vierte und letzte Rate), 198000 Mk. für das Reiterstandbild Friedrich Wilhelms IV. vor der Nationalgalerie (vierte und letzte Rate), 16413 Mk. für die Erweiterung und innere Einrichtung der Kunstakademie in

Königsberg, 10500 Mk. für die Ausstattung der Schloßkirche in Marienburg mit bunten Glasfenstern, 5000 Mk. für die Ausstattung von zwei neuen Zeichensälen im Berliner Kunstgewerbemuseum mit Utensilien und Unterrichtsmitteln. Ein ganz besonderes Interesse beansprucht die Forderung von 12000 Mk. behufs Einrichtung des Schiffsbrückenmagazins in Düsseldorf zu Studienzwecken der Kunstakademie. In den Motiven heißt es nämlich, daß durch diese Einrichtung den Akademieschülern Gelegenheit gegeben werden soll, „unter Leitung des Lehrers in freier Luft und freier Beleuchtung Objekte verschiedener Art studiren zu können.“ Damit wird also der erste Versuch gemacht, die von Frankreich ausgehende Agitation zu gunsten des Studiums en plein air für den akademischen Unterricht nutzbar zu machen. Die Totalsumme der oben angeführten über den gewöhnlichen Etat hinausgehenden Mehrforderungen für Kunstzwecke beläuft sich auf 621613 Mk.

Kunsthistorisches.

J. E. **Die Ausgrabungen auf dem Forum Romanum** in Rom führen täglich zu neuen Entdeckungen. In den letzten Tagen des Monats November fand man einen Kopf des Marc Aurel, ferner eine Kaiserbüste ohne Kopf, auf dessen Entdeckung man noch nicht verzichtet. Die Wegräumung des Schuttes im Hause der Vestalinnen nimmt einen raschen Fortgang, so daß man bereits unbehindert durch die Haupträume schreiten kann. Das Niveau des Vestalinnenpalastes befindet sich 23 m tiefer als jenes der palatinischen Gärten.

J. E. In der Gemeinde Villa Cogozzo (Provinz Brescia) entdeckte man bei dem Umgraben einer Wiese, etwa einen halben Meter unter der Erde, einen ganz unverletzten Mosaikfußboden von drei Zimmern, welche der römischen Zeit angehörten.

Vermischte Nachrichten.

J. E. **Der deutsche Künstlerverein in Rom** wählte den Bildhauer Professor Paul Otto neuerdings zum Vorsitzenden für das Jahr November 1883 bis November 1884. An dem am 1. Dezember auf die Wahl gefolgten sogenannten Vorstandsessen nahmen der deutsche Botschafter von Keudell, der österreichische Botschafter Graf Ludolf, der preußische Gesandte beim Papst von Schlözer und der schweizerische Gesandte Bavier teil.

J. E. **Die jährliche Kunstausstellung in Mailand**, welche vor kurzem in dem Palazzo Brera geschlossen wurde, ergab einen Verkauf an Bildern ꝛc. für 57380 Lire. Im ganzen wurden 751 Bilder ausgestellt, verkauft wurden 86, darunter eines an den König Humbert, eines an die Mailänder Akademie; die übrigen wurden von Privaten erworben.

J. E. **Auf dem Pincio in Rom**, wo bereits Hunderte von Büsten berühmter Italiener in den Laubgängen Aufstellung fanden, setzte man jetzt auch eine solche zu Ehren des verstorbenen Ministerpräsidenten Giovanni Lanza, unter dem Rom dem Königreiche einverleibt wurde. Die Büste Lanza's stammt aus dem Atelier des Bildhauers Enrico Massiliani.

J. E. **Die Kunstausstellung**, welche in Rom von der Società degli amatori e cultori delle belle arti alljährlich in den Kunstschulen auf der Piazza del Popolo veranstaltet wurde, findet dieses Mal in dem großen neuerbauten Palazzo delle belle arti in der Via Nazionale statt. Dieselbe wird vom 10. Februar bis zum 6. April dauern. Die Ablieferung der Bilder ꝛc. beginnt mit den 10. Januar und schließt mit den 19. desselben Monats. Zugelassen werden die Werke aller italienischen Künstler, wo immer dieselben ihren Wohnsitz haben, ferner jene aller fremden in Rom residirenden Künstler.

J. E. **Die Stadt Rom** hat sich jetzt endlich entschlossen, dem Grafen Cavour das Denkmal zu setzen, welches der Gemeinderat demselben schon seit Jahren dekretirt hatte. Es wurden dazu 300000 Francs bewilligt. Die Aufstellung erfolgt in dem neuen Stadtteile jenseits des Tiber, auf der sogenannten Schloßwiese der Engelsburg, und zwar auf dem Platze, der vor dem großen Justizpalast entstehen wird, dessen Bau in Kürze in Angriff genommen werden soll. Das Municipium wird eine Preisbewerbung unter den italienischen Künstlern ausschreiben. Der erste Grundstein zu dem Denkmal soll jedoch schon am 9. Januar nächsten Jahres, d. h. am Todestage Viktor Emanuels, gelegt werden, zu dem bekanntlich dieses Mal die große allgemeine Pilgerfahrt der Patrioten aus ganz Italien zu dem Grabe des Königs stattfindet.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Neue Bücher und Kupferwerke.

Duhamel, L., Les architectes du palais des papes à Avignon. 30 S. 8^0. Avignon, Séguin frères. Frs. 2. —.

Eudel, P., La Vente Hamilton. Mit 28 Illustrat. 73 S. in 8^0. Paris, Charpentier. Frs. 7. 50.

Farcy, L. de, L'ancien trésor de la cathédrale d'Angers. Mit 2 Kupfern. 120 S. in 8^0. Arras, Laroche. Frs. 3. 50.

Favre, L., Le Luxembourg 1300—1882. Récits et conférences sur un vieux palais. 151 S. in 8^0. Paris, Ollendorf. Frs. 5.

Florival, A. de, et Midoux, E., Les vitraux de la cathédrale de Laon. Lief. I. Mit 16 Kupfertafeln. 136 S. in 4^0. Paris, Didier. Frs. 10. —.

Fränken, D., et van der Kellen, J. Ph., L'oeuvre de Jan van de Velde. Amsterdam, Müller. Frs. 11. —.

Gagnot-Sausse, Ad., Les tapisseries artistiques de Blois. 16. in 12^0. Blois, Lecesne. Frs. 1. —.

Gower, Lord Ronald, Iconographie de la reine Marie Antoinette. Catalogue déscriptif et raisonné de la collection de portraits, pièces historiques et allégoriques, caricatures etc. formé par Lord Ronald Gower, précédé d'une lettre par M. G. Duplessis. Mit zahlreichen Illustrationen nach den Originalen. 250 S. in gr. 8^0. Paris, Quantin.

Havard, H., La Flandre à vol d'oiseau. Mit Radirungen nach der Natur von Max. Lalanne. VIII u. 404 S. in 4^0. Paris, G. Decaux. Frs. 25. —.

Heiss, A., Les Médailleurs de la Renaissance. Niccolo, Amadeo da Milano, Marescotti, Lixignolo, Petrecini, Bald. Estense, Coradini, anonymes travaillant à Ferrare au 15. siècle. Mit 8 Phototypien u. 130 Vignetten. 60 S. in gr. 4^0. Paris, Rothschild.

Jouin, H., Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture. Recueillies, annotées et précédées d'une étude sur les artistes écrivains. XCII u. 415 S. in gr. 8^0. Paris, Quantin. Frs. 10. —.

Le Breton, G., Le sculpteur J.-B. Lemoyne et l'Académie de Rouen. Esquisse biographique et recherches sur les oeuvres de cet artiste. 36 S. 8^0. Paris, Plon. Frs. 2. —.

Lenormant, Fr., La Grande Grèce. Paysages et Histoire. 2. Aufl. 2 Bde. in 12^0. Paris, Lévy. Frs. 8. —.

—— A travers l'Apulie et la Lucanie. Notes de Voyage. I. Bd. 371 S. in 8^0. Paris, Lévy. Frs. 7. 50.

Menant, R., Recherches sur la glyptique orientale. I. Theil. III u. 263 S. imp. 8^0. Paris, Maisonneuve. Frs. 5. —.

Müntz, E., et Faucon, M., Inventaire des objets précieux vendus à Avignon en 1358 par le pape Innocent VI. 11 S. in 8^0. Paris, Didier.

Müntz, E., Notes sur les mosaiques chrétiennes de l'Italie. VI. Des éléments antiques dans les mosaiques romaines du moyen age. Mit 4 Tafeln. 25 S. gr. 8^0. Paris, Didier.

—— Notes sur les mosaiques chrétiennes de l'Italie. VII. Naples. 15 S. in 8^0. Paris, Jos. Baer.

Noelas, Ch., Histoire des Faienceries romano-lyonnaises. Paris, Simon. Frs. 20. —.

Pannier, F., Les lapidaires français du moyen age des XII—XIV siècles, réunis, classés et publiés, accompagnés de préfaces, de tables et d'un glossaire. Avec une notice préliminaire par Gaston Paris. XI u. 347 S. gr. 8^0. Paris, Vieweg. Frs. 10. —.

Pinchart, Al., Quelques artistes et quelques artisans de Tornay des XIV—XVI siècles. 59 S. in 8°. Brüssel. Hayez. Frs. 1. 50.

Portalis, R., et Béraldi, H., Les graveurs du 18e siècle. III Bd. (Marcenay — Zingg u. Anhang) 789 S. in gr. 8°. Paris. Morgand. Frs. 30. —.

Thirion, H., Le Palais de la Légion d'honneur, ancien Hôtel de Salm. Dépenses et mémoires relatifs à sa construction et à sa décoration. Les sculpteurs Moitte, Roland et Beguet. Mit einer Heliotypie. 110 S. in gr. 8°. Versailles, Bernard.

Valabrègue, Ant., Un maître fantaisiste du 18. siècle: Claude Gillot (1673—1722). La vie et l'oeuvre, les rapports avec Watteau, la comédie italienne etc. Mit 2 Kupfern u. einem Portrait. 54 S. in 8°. Paris, Libr. de l'Artiste. Frs. 3. —.

Vogüé, Eug. Melch. de, Les portraits du siècle. 22 S. in gr. 4°. Paris. Lévy. Frs. 1. —.

Zeller, J., Italie et Renaissance. Politique, lettres, arts. 2 Bde. in 12°. Paris, Didier. Frs. 8. —.

Zeitschriften.

Christliches Kunstblatt. No. 12.
Dr. Luthers Hauspredigt. Von Prof. Grünewald. (Mit Abbild.)

The Magazine of Art. Januar 1884.
Pictures of cats. Von W. H. Pollock. (Mit Abbild.) — An american Landscape-painter. Von S. G. W. Benjamin. (Mit Abbild.) — Women at work: their functions in Art. Von Leader Scott. — Conceits in cups. Von Llewellynn Jewitt. (Mit Abbild.) — The lower Thames II. Von Aaron Watson. (Mit Abbild.) — Fashions for the feet. Von R. Heath. (Mit Abbild.) — The Constantine Jonides Collection. Von Cosmo Monkhouse. (Mit Abbild.) — Two busts of Victor Hugo. (Mit Abbild.)

L'Art. No. 468.
L'exposition internationale de Munich. Von John Grand-Carteret. — Le Théatre contemporain. Victor Maurel. Von Octave Fouqué. — Sant' Elena et Santa Marta à Venise. Von A. P. Zorzi.

Blätter für Kunstgewerbe. XII. Heft.
„Schöne Bilder". — Über Spielkarten. Entwürfe: Kaminvorsatz. — Gaslustre. — Verandagitter. — Jardinière. — Kleiderschrank.

The Academy. No. 606.
The Art Magazines. — The royal society of painters in water colours. Von C. Monkhouse. — The engravings of M. Samuel Cousin. — Raphaels drawings. Von J. A. Crowe.

Entgegnung.

In Nr. 318 der Wiener „Presse" lesen wir eine Besprechung der „Denkmäler der Kunst", welche uns zu einer Entgegnung herausfordert. Wir wollen zwar mit dem Referenten nicht richten, wenn er die jetzt beliebten effektvoll überladenen Darstellungen den feinen und doch charakteristischen Stichen der „Denkmäler" vorzieht; er befindet sich dabei in angenehmem Einverständnis mit dem großen Haufen. Auch die Vergleichung von Schinkels Bauakademie mit einer „Spinnfabrik" dürfte ihm keinen Platz unter den ästhetischen Kritikern verschaffen und sein Urteil in ein seltsames Licht rücken. Dagegen sind offenbare Entstellungen, um nicht zu sagen **Unwahrheiten, untergelaufen, die wir ihm nicht hingehen lassen können.** Der Referent rügt, daß über die moderne Kunst „höchst parteiisch und einseitig" berichtet sei; der Atlas scheine zu glauben, daß in dem neuen Wien „nur Hansen etwas Hervorragendes geleistet habe." Darauf bemerken wir einfach, daß außer den Bauten Hansens nicht bloß die Altlerchenfelder Kirche und die Arsenalbauten, sondern auch die Votivkirche, das Opernhaus, das österreichische Museum, die Weißgärberkirche und die Kirche in Fünfhaus, die Synagoge, das Palais Sina, das Haus des Architekten- und Ingenieurvereins, endlich die Kuppel des Weltausstellungsgebäudes, im ganzen 15 Werke von Wiener Architekten der Gegenwart auf vier Tafeln des Atlas dargestellt und im Text mit gleichmäßiger Objektivität gewürdigt sind. Das dürfte genügen, um aufs neue zu beweisen, wie oberflächlich und gewissenlos in den Tagesblättern die Kunstkritik gehandhabt wird und wes Geistes Kind jener anonyme Referent der Wiener „Presse" ist.

Stuttgart. W. Lübke.
Wien. C. v. Lützow.

Berichtigung.

Photographien aus der Kasseler Galerie. Wie uns von zuständiger Seite mitgeteilt wird, beruht die Angabe in unserer Notiz auf Spalte 125, daß der Franz Hanfstaenglsche Kunstverlag als Sieger aus einer Konkurrenz hervorgegangen sei, auf einem Irrtume. Wie aus einer Mitteilung der Galeriedirektion in Kassel hervorgeht, konnte von einer Konkurrenz nur in so weit die Rede sein, als sich auch die Firma Ad. Braun & Co. in Dornach um die Erlaubnis zur Aufnahme von Gemälden der Kasseler Galerie beworben hatte; das Gesuch derselben wurde lediglich aus dem Grunde abgelehnt, weil diese Erlaubnis bereits kurz vorher der genannten Münchener Firma erteilt worden war, nicht aber weil man die Leistungen derselben für die vorzüglicheren erachtete.

Inserate.

BAUMGÄRTNER'S BUCHHANDLUNG IN LEIPZIG.

Deutsche Kunststudien von Hermann Riegel. Ein starker Band in Lexikon Octav. Geb. 6 Mark.

Geschichte des Wiederauflebens der deutschen Kunst zu Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur allgemeinen Wiedergeburt des deutschen Volkes. Von Hermann Riegel. Mit 4 Holzschnitten. Groß Octav. Geheftet 8 Mark.

Ueber die Darstellung des Abendmahles besonders in der toscanischen Kunst. Ein Beitrag zur vergleichenden Kunstgeschichte. Von Hermann Riegel. Mit 4 Abbildungen. Groß Octav. Geheftet 1 Mark. (4)

Verlag von **Friedrich Vieweg und Sohn** in Braunschweig.
Zu beziehen durch jede Buchhandlung.

Soeben erschien:

Hettner, Hermann, Kleine Schriften. Nach dessen Tode herausgegeben. gr. 8. geh. Preis 10 M.

Für Kunstfreunde.

Der neue Katalog der **Photographischen Gesellschaft, Berlin** (enthaltend moderne und klassische Bilder, Pracht- und Galeriewerke, Photogravuren etc.), mit 4 Photographien nach **Kaulbach, Rembrandt, Müller, Van Dyck**, ist erschienen und durch jede Buchhandlung oder direct von der Photographischen Gesellschaft gegen Einsendung von 50 Pf. in Freimarken zu beziehen. (13)

Allgemeine Gewerbeschule zu Hamburg.

Für den Unterricht im Zeichnen und Entwerfen von Ornamenten und kunstgewerblichen Gegenständen wird ein Lehrer gesucht, wenn thunlich zum 1. April, eventuell zum Herbst 1884. Jährlich 3600 M. Gehalt bei 24 wöchentlichen Unterrichtsstunden. Nähere Auskunft ertheilt der Unterzeichnete. Die Bewerbungen sind bis zum 15. Januar 1884 an denselben zu richten.

Hamburg, den 17. Dec. 1883.

Direktor **A. Stuhlmann**, Dr.

Kunst-Verein in Bremen.

Der norddeutsche Gesammt-Kunst-Verein der Städte **Bremen, Hamburg, Lübeck, Stralsund** hat sich aufgelöst.

Der Kunst-Verein in **Bremen** wird künftig (neben seiner permanenten Ausstellung in den Winter-Monaten) für sich allein alle zwei Jahre eine große Gemälde-Ausstellung veranstalten, im Wesentlichen in der bisherigen bewährten Weise jenes Gesammt-Vereins, **und damit im Frühjahr 1884 beginnen.**

Verkaufs-Resultat der letzten großen Ausstellung vom Jahre 1882

in Bremen 130,405 Mark.

Die Ausstellung beginnt am 1. März 1884 und dauert bis 15. April 1884. Einsendung der Kunstwerke bis 8 Tage vorher.

Die Künstler werden durch persönliche Einladung zur Beschickung aufgefordert.

Nähere Auskunft durch den Conservator Herrn Max Michel. (1)

Bremen, im December 1883.

Der Vorstand des Kunst-Vereins in Bremen.

Verlag von
Bruno Lemme in Leipzig.

Kunstübende FRAUEN

von

J. E. WESSELY.

Folio mit 28 Lichtdruckreproductionen und 10 Bogen Text auf ff. Kupferdruckpapier mit farbiger Randeinfassung gedruckt.

Preis 30 M., auf Büttenpapier 40 M. Einband hochelegant.

Dieses Prachtwerk ist als Geschenkartikel für Frauen und Jungfrauen höherer Stände ganz besonders zu empfehlen. (2)

Xylographen ersten Ranges stets gesucht.
Proben erb. **G. Heuer & Kirmse,** BERLIN W. (7)

Bei **Bruno Lemme** in **Leipzig** erscheint demnächst:

Das
weibliche Modell
Eine Geschichte des Modellstehens
von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart

von

J. E. Wessely.

Gross 8°.

Mit ca. 20 Lichtdruckillustrationen.

Preis eleg. geb. 40 Mk.

Von diesem Werke wird nur eine beschränkte Auflage gedruckt, deren Höhe sich nach den bis zum 1. Oktober 1883 entweder direkt bei der Verlagshandlung oder bei einer renommirten Buchhandlung gemachten Bestellungen richtet. Nach Fertigstellung derselben werden die Platten etc. wieder vernichtet. (9)

Hierzu eine Beilage von C. Schleicher & Schüll in Düren.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von August Pries in Leipzig.

19. Jahrgang. Nr. 12.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

Inserate à 25 Pf. für die dreispaltige Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

3. Januar 1884.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von Oktober bis Ende Juni jede Woche am Donnerstag, von Juli bis September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Zacharias Wehme's sogenanntes Türkenbuch (1582).

Julius Hübner erwähnt in seinen kleinen Beiträgen zur Spezialgeschichte der am kurfürstl. sächsischen Hofe beschäftigten Künstler (v. Webers Archiv II, 180 ff.) bei dem Namen des Malers Zacharias Wehme auf **Grund eines alten Kunstkammerkataloges ein illuminir**tes Türkenbuch, welches Kurfürst August von dem kaiserlichen Rat und Kriegspräsidenten Freiherrn David Ungnad zu Sonneck zum Abmalen bekommen habe. Über den Verbleib des Originals haben wir keine Kunde, doch mit Ms. J 2a der königl. öffentlichen Bibliothek zu Dresden ist uns zum Glück die Wehme'sche, aufs feinste ausgeführte Nachbildung auf acht großen Medianblättern erhalten. Sämtliche Darstellungen sind mit Erklärungen versehen, welche, wie die Akten ergeben, von einem gewissen Peter Zorn nach dem Originale hinzugeschrieben wurden. Hochzeit, Tanz der Frauen, Schwitzbad, großer kaiserlicher Rat, vor des Kaisers Audienzzimmer, Ritt des Kaisers zu Sultan Solimans Kirche, Lusthaus (Ritt aufs Gejaid-jagen), Saal und Hof des Pascha's sind die Titel, mit welchen wir die einzelnen Tafeln hier kurz charakterisiren wollen.

Aber auch zur Entstehungsgeschichte der Wehme'schen Arbeit melden uns die Akten des königl. sächsischen Hauptstaatsarchivs näheres.

Zacharias Wehme, der Sohn des unter Hinterlassung vieler Kinder verstorbenen Hoftischlers und Büchsenmeisters Hans, kam um Ostern 1571 zu Lucas Cranach in die Lehre. Der Kurfürst selbst ließ sich die Ausbildung des talentvollen Knaben angelegen sein. Nach Ablauf der damals üblichen fünfjährigen Lehrzeit verehrte der Kurfürst Cranach 100 Thaler, ließ aber Wehme noch in dessen Atelier, denn ein „vollkommener Maler“ sollte aus ihm gemacht werden. Erst im Herbst 1581 verließ Wehme Wittenberg, nachdem der Kurfürst aus den ihm „eingetragenen [illegible]“ befunden, daß der Meister keinen Fleiß im Unterricht **„gespart“ hatte; und weitere 200 Thaler entschädigten** des Lehrers Mühe, welcher seines braven Schülers **Künstlerschaft vor allem „im Contrafecten“ rühmte.** Ohne sich erst in der Welt umgesehen zu haben, kehrte Wehme nach Dresden zurück, und die erste Arbeit, **welche ihm der Kurfürst übertragen ließ, war die Wiedergabe des Ungnadschen Türkenbuchs. Mit einem** Lohn von einem Gulden wöchentlich ging Wehme Ende 1581 ans Werk und erst Ende Juli war dasselbe beendet. Hatte der Eigentümer des Originals nach **der zwischen ihm und dem Kurfürsten August geführten** Korrespondenz die Darstellungen während seiner Dienstzeit in der Türkei gleich durch einen seiner Jungen, welcher im Malen nur geringe Fertigkeit besaß, „[illegible] und nicht [illegible]“ zusammentragen lassen, so schätzte er das Buch doch sehr hoch und wollte dasselbe durchaus nicht weiter ver**vielfältigt wissen.**

Zu Wehme's Biographie*) trage ich hier noch

*) Vgl. [illegible], [illegible] beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen, 1. Heft Dresden 1882, S. 86, sowie Zeitschrift für [illegible] 1883, Nr. [illegible].

nach, daß er in Gemeinschaft mit seinem Kollegen Cyriacus Röder beide erklärten die Malerei für eine freie Kunst und kein Handwerk sich den Vorschriften der Dresdener Innung nicht unterordnete. Wehme starb zu Dresden in der Nacht vom 5. zum 6. Januar 1606 am Schlage.

Dresden Theodor Distel.

Korrespondenz.

Dresden, im Dezember 1883.

✓ Seit einigen Tagen beherbergt der Dublettensaal der Brühlschen Terrasse eine Sammlung von Gemälden Arnold Böcklins, wie sie reicher in Norddeutschland wohl nie gesehen worden. Der hohe Genuß, welchen diese Spezialausstellung der kleinen Gemeinde intimerer Kunstfreunde bietet, ist der Berliner Firma Fritz Gurlitt zu danken, die sich durch den Versuch, den großen Schweizer Maler auch bei uns nach Gebühr bekannt zu machen und das Verständnis für seine eigenartige Kunstweise zu wecken, ein hohes Verdienst erworben hat.

Es ist über Böcklin so viel geschrieben worden, wie nur je über einen bedeutenden Menschen, der von wenigen verstanden wird. Und diese wenigen, die etwas davon erkannt, die thöricht genug ihr volles Herz nicht wahrten, — hat man von je gekreuzigt und verbrannt. — Was Wunder, wenn jedes neu auftauchende Werk des Meisters die Parteien von neuem in zwei Heerlager spaltet und der Kampf um das Prinzip mit alter Erbitterung beginnt. Denn um ein Prinzip handelt es sich in erster Linie bei dem Streit über den bestverleumdeten Künstler unserer Tage. Soll der Maler, dem Dichter gleich, nur sich selber genügen, soll er die Offenbarungen des Genius so zurückstrahlen, wie sie seinem eigenen Herzen geworden, oder muß er vor allem dem Geschmack des vielköpfigen Ungeheuers, Publikum genannt, Rechnung tragen, sich den Launen der herrschenden Geschmacksrichtung fügen? — Ich stehe nicht an, diese Frage dahin zu beantworten, daß unzweifelhaft das Publikum die Pflicht hat, sich der Individualität des Künstlers anzupassen, und daß man nicht umgekehrt vom Maler verlangen kann, er solle sein ureigenstes Selbst in die tausend verschiedenen Seelen der Menge zerspalten, den Augen aller genügen, von denen jeder etwas anderes sehen möchte. Aber ich weiß auch sehr wohl, daß ich mit dieser Ansicht so ziemlich vereinzelt dastehe und eine verlorene Sache, ein ideales Phantom verfechte, das niemals realisirt werden kann.

Die Gurlittsche Ausstellung umfaßt zehn Gemälde des Künstlers und 25 Radirungen und Photographien nach seinen Bildern, giebt also, wenn auch nicht den ganzen Böcklin, so doch ein gut Teil seines künstlerischen Schaffens. Da es sich bei einer solchen Anzahl von Werken eines noch lebenden Künstlers naturgemäß nur zum kleinsten Teil um wirklich Neues handeln kann, muß ich von vornherein die Nachsicht des Lesers erbitten, wenn ich bei Bildern, die schon früher an dieser Stelle besprochen wurden, länger verweile.

Das bedeutendste, auch räumlich, unter den ausgestellten Gemälden ist wohl die große Komposition „Im Spiel der Wellen", eine neue Variation des vom Künstler mit Vorliebe behandelten Thema's vom heiteren Meervolk. Inmitten der hochgehenden Wogen des stürmisch bewegten Meeres schwimmt ein alter Triton neben einem jugendlichen Fischweib daher, das sich ängstlich an ihn klammert und wie um Hilfe flehend mit seinen wässerig meergrünen Augen aus dem Bilde herausblickt. Der Alte hat sein rotglänzendes Gesicht mit dem flachsgelben wassertriefenden Haar zu schadenfrohem Grinsen verzogen und lacht die unerfahrene Tochter der Wellen so hell und lustig aus, daß man unwiderstehlich von seiner homerischen Heiterkeit angesteckt wird. Oben jedoch kommt auf den höchsten Wogen ein gescheckter Seekentaur heran, ein echt Böcklinsches Geschöpf mit struppigem Haar, aufgetriebenem Bauch und seehundsartigen Füßen. Wie dieser plumpe Bursch, dessen menschenähnlich Teil einer häßlichen Kröte gleich aus dem Pferderumpf hervorzuquellen scheint, von den Wassermassen nach vorn gedrückt wird und sich nur mit Mühe im Wellenansturm aufrecht halten kann; das ist meisterhaft geschildert, und köstlich zugleich das tierisch stumpfsinnige Erstaunen, das sich in seinem Gesicht spiegelt. Er scheint ganz außer Fassung gebracht über ein Nixlein, das mit keckem Sprunge vor ihm in den blauen Tiefen versinkt, so daß nur noch ihre Beine über die Wasserfläche ragen. Eine zweite Tochter des Meeres, schon in gesetzteren Jahren, lacht hell auf, und damit ist die Grundstimmung der ganzen Komposition gekennzeichnet: ungezügelter Übermut, wie er bei einem Volk in den menschenfernen Einöden des Oceans selbstverständlich scheint und wie ihn eben nur Böcklin in so realer Glaubwürdigkeit zu schildern versteht.

Das Bild ist entschieden minder poetisch als die Meeresidyllen des Künstlers, es hat vielmehr etwas Derbkomisches, Groteskes und geht darin selbst bis an die äußerste Grenze des malerisch Erlaubten, aber es ist im Sinne der Antike empfunden und durchgeführt, es atmet den Geist der alten Griechen, ohne ihre Formenwelt sklavisch nachzuahmen. Dabei ist die Wiedergabe des Wassers, die krystallene Transparenz der Wellen mit ihrer wechselnden Beleuchtung so außerordentlich wahr, daß man kühnlich behaupten kann, es sei niemals besseres Wasser gemalt worden. Wenn

man lange in diese sich türmende und senkende Flut, in das kochende, spritzende Wogengebraus blickt, fühlt man unwillkürlich eine Art Schwindel und glaubt sich selber auf den hochgehenden Wellenkämmen über bodenlosen Meerestiefen zu sehen.

Gern wendet sich der Blick dem benachbarten Bilde „Frühlingsabend“ zu. Hier ist alles Ruhe und stiller Frieden. Die Cypressen umrauschen das einsame Haus und rings dehnen sich saftig grüne Weiden, von Wasserstreifen durchzogen, bis zu den blauen Höhen in äußerster Ferne. Das Motiv scheint den Cascinen bei Florenz entlehnt. Es ist recht bedauerlich, daß Böcklin gerade für dieses Bild, dessen poesievolle Schönheit das Auge unwiderstehlich fesselt, jenen blumigen, buntgetüpfelten Vordergrund gewählt hat, welchem man auf seinen jüngeren Schöpfungen so häufig begegnet und der uns statt märchenhaft poetisch zu wirken, wie er vielleicht dem naiven inneren Auge des Künstlers erscheinen mag, gerade umgekehrt aus der Stimmung reißt, um uns unsanft daran zu mahnen, daß wir nicht an den reizumwobenen Ufern des Arno, sondern nur in Elb-Florenz vor einem Böcklinschen Gemälde stehen. Was soll ich nun erst von der Staffage, namentlich von dem jungen Paar im Grase sagen? — Nein, allen Respekt vor dem Genius eines gottbegnadeten Meisters, aber diese Figuren sehen aus, als ob sie von unberufener Hand hinzugefügt seien, so schlecht ist ihre Zeichnung und so hart sind sie in das saftige Grün des Rasens eingefügt. Man kann von einem Künstler, der nur für sich schafft, freilich nicht verlangen, daß er das Nebensächliche mit gleicher Liebe und Sorgfalt behandele, wie das ihm wichtig Scheinende, aber er darf es auch seinerseits dem ungebetenen Publikum nicht verübeln, wenn es über so schreiende Geschmacklosigkeiten ein bescheidenes Erstaunen laut werden läßt. In diesem Bilde, wie kaum in einem anderen, tritt die Sphinxnatur Böcklins grell zu Tage: „Verweilen des Mundes Kuß mich entzückt, verwunden die Tatzen mich gräßlich.“ — Und so wollen wir auch über das schlechthin Unerfreuliche in aller Kürze hinwegeilen zu dem Schönen, das die Ausstellung, Gott sei Dank, in reicher Fülle bietet.

„Odysseus bei Kalypso“ ist das schwächste der zehn Bilder. Man kann es dem göttlichen Dulder nicht verargen, wenn er der reizlosen Nymphe und ihrer ebenso reizlosen Felsenhöhle den Rücken kehrt und hinausschaut über das blaue Meer zum schönen heimatlichen Ithaka. Ähnliche Gefühle des Mißfallens ruft „Der Frühling“, ein buntes, unruhig fleckiges Farbengewirr hervor, übrigens ein verunglückter Versuch des gern experimentirenden Künstlers, auf einer Kreidegrundirung zu malen. Das Bild wirkt mosaikartig hart, und Böcklin soll dem schon jetzt abbröckelnden Material dankbar sein, daß es seinen durch andere Schöpfungen besser verdienten Nachruhm nicht schmälern wird.

Das dritte der Frühlingsbilder ist von einem geradezu bestrickenden poetischen Zauber und eine wahre Perle der Ausstellung. Es gehört zu jenen Kunstwerken, die unwillkürlich musikalisch wirken. Man könnte es ein Gedicht auf den Frühling nennen. Da liegt der große Pan auf grünbemoosten Steinen und weckt mit seiner Rohrflöte die Nymphen und Dryaden. Weißlicher Dunst entsteigt der taufrischen Erde. Jungfräulicher Frieden ist über die Felder gebreitet, die Natur erwacht am Frühlingsmorgen, am Morgen des Jahres.

Der wildbewegte „Kentaurenkampf“ ist noch von der Münchener Ausstellung des Jahres 1879 her in bester Erinnerung. Mit welch unbändiger Wut dringen die Halbmenschen auf einander ein! Und wie hat es der Künstler verstanden, das Urweltliche, Tierische der Leidenschaften wiederzugeben, die hier auf Tod und Leben mit Zähnen und Hufen kämpfen. Das sind nicht die klassischen Kentauren der Griechen, welche nur die äußere Zwiegestalt von Mensch und Tier geliehen haben, im Grunde aber doch schöne Menschen und Griechen sind, wie die unsterblichen Götter des Olymp. Bei Böcklins Gestalten überwiegt entschieden das tierische Element, die verwilderte, bestialische Natur der Fabelgeschöpfe. Sie stehen den klassischen Kentauren sicherlich an Schönheit nach, aber sie sind ihnen an Glaubwürdigkeit überlegen, man könnte sie mit dem beliebten Ausdruck unserer Tage die historisch oder prähistorisch „echten“ Kentauren nennen.

Gleich weit von der Vorstellung der Alten mag der „Prometheus“ entfernt sein, dem aber an Großartigkeit der Auffassung sich keines der ausgestellten Gemälde vergleichen kann. Steile bewaldete Felsen heben sich aus dem tiefblauen Meer, unersteigliche Berggipfel ragen darüber empor zum wolkigen Himmel, gespenstig beleuchtet von einzelnen Sonnenstrahlen, — und auf der Höhe des Gebirges liegt der angeschmiedete Titan, das Haupt auf der höchsten Spitze, die Füße meilenweit davon über Berge und Thäler gestreckt, wie eine riesenhafte Wolke, gleichsam die Verkörperung der staubgeborenen, himmelstürmenden Menschennatur, die — gleich weit von Ursprung und Ziel — machtlos gefesselt den Geier Tod erwartet.

Von den übrigen Bildern mag noch „Die Muse“ genannt werden, eine fleischgewordene tanagräische Terrakottafigur, die auf glattpolirtem Marmorsockel in unnahbarer Höhe dasteht, stumm und starr vor sich hinblickend. Tief unten dehnt sich in duftiger Ferne das blaue Gebirg. Das Bild ist unverständlich, wenn man nicht annehmen will, Böcklin habe die eigene

Weise darstellen wollen, die, dem Irdischen abgewendet, nur ihr hohes Ziel im Auge, den Wechsel der Zeiten und Geschmacksrichtungen überdauern wird.

Aus der früheren Zeit des Künstlers stammt die „[illegible]“, ein Bild von jener bescheidenen Farbengebung, welche seine Arbeiten zur Baron Schack kennzeichnet, und von so gediegenem Ton wie der „Pan im Schilf“ in der Münchener Pinakothek. Das Kolorit ist minder glühend aber harmonischer, als in Böcklins neueren Schöpfungen, und die Zeichnung strenger, wenngleich etwas verschwommen.

Den Rest der Ausstellung bilden Radierungen und Photographien, meist aus der Schackschen Galerie, zwei nach noch jüngeren Werken des Meisters. Diese beiden rühren von einem geistesverwandten Künstler, dem talentvollen Max Klinger, her, dessen raffinirte Technik vermöge ihrer farbigen Eigenart die adäquate Wiedergabe Böcklinscher Bilder ermöglicht. Von ungemein packender malerischer Wirkung ist die „Burg am Meer“ mit ihrer gespenstigen Beleuchtung, der unvergleichlichen Wiedergabe der dunkelblauen Flut und der weißen Wellenkämme, anziehender jedoch und von intimerem Reiz der „Sommertag“. Wie hier die glühende Sonnenhitze und zugleich die verlockende Kühle des flimmernden Bades, die Lust der badenden Knaben geschildert ist, das läßt sich nicht beschreiben, nur empfinden, und der Besucher der Ausstellung ist froh überrascht, gerade dies reizende Blättchen als Beigabe im Katalog zu finden.

Soll ich nun noch ein Wort über das Publikum sagen, das ja eigentlich so notwendig zu einer Ausstellung gehört wie die Bilder? Die überwiegende Mehrzahl der Menschen steht Böcklins Farbengedichten ratlos gegenüber. Man bespöttelt das tiefe Blau des Meeres, die unerhörte Originalität der Seegeschöpfe und Kentauren oder kritisirt Verzeichnungen, wirkliche und eingebildete. Im besten Fall sind es gemischte Empfindungen, mit denen man den Saal verläßt. — Aber ich will damit keinen Vorwurf gegen die Dresdener laut werden lassen. Das Publikum als solches ist sich hier wie dort so ziemlich gleich, und es fragt sich sehr, ob eine geteilte, mit ein klein wenig Ärger gemischte Bewunderung den Werken eines so eigenartigen Künstlers gegenüber nicht besser sei, als die bedingungslose Idolatrie, die beispielsweise in den unberufensten Böotierkreisen Berlins mit Böcklin getrieben wird. Alles in allem gilt doch auch von seinen Bildern das Wort des großen Menschenkenners Fritz Reuter:

„Wat den Einen sin Uhl is, is den Annern sin Nachtigal“.

Kunstlitteratur.

Welcker, Schillers Schädel und Totenmaske, nebst Mitteilungen über Schädel und Totenmaske Kants. Mit einem Titelbilde, 6 lithographirten Tafeln und 29 in den Text eingedruckten Holzstichen. Braunschweig, Friedr. Vieweg & Sohn. 1883. VIII u. 160 S. 8°.

Das Welckersche Buch über Schillers Schädel, dessen klare methodische Untersuchung und genaue filigranartige Arbeit ebenso anziehend wie überzeugend wirken, hat leider zu einem unerfreulichen, vom Verfasser selbst am wenigsten erwarteten Ergebnis geführt, welches jeden Deutschen tief berührt: der 1826 aus der ursprünglichen Begräbnisstätte entnommene, dann 1827 in der Fürstengruft beigesetzte Schillerschädel, von dem überall Abgüsse verbreitet sind, ist unmöglich Schiller zugehörig gewesen! Es ist aber hier weder der passende Ort noch auch des Referenten anatomische Kenntnis eingehend genug, die subtilen anatomischen Beweise, Messungen und Beobachtungen, die der Verfasser beibringt, zu wiederholen oder zu beleuchten, — doch möchte ich in dieser Kunstzeitschrift auf etliche Punkte hinweisen, welche mir für die bildenden Künstler von besonderem Belang zu sein scheinen. Zunächst auf eine thatsächliche Berichtigung, welche die sogen. Schwabe'sche Totenmaske Schillers betrifft, das Original aller Gipsabgüsse, die sich zur Zeit in öffentlichen Sammlungen oder in Privathänden vorfinden: dieses Original ist nicht ein Gipsabguß, sondern ein leichtgebrannter Abguß von Thon, welcher hier und da ungleich geschwunden ist und daher die Verhältnisse des Schillerschen Kopfes nicht genau und ungetrübt wiedergiebt. Es ist Welckers Spüreifer gelungen, auf der Bibliothek zu Weimar einen Gipsabguß (bezeichnet mit „200“ in roter Farbe) aufzufinden, der mit der Schwabe'schen Thonmaske aus derselben Form stammt, aber genauer und unverfälscht die Maße und Formen von Schillers Kopf bewahrt hat: diese Weimarer Maske müßte fortan überall in Abgüssen verbreitet werden und allen künftigen Bildungen von Schillerköpfen zu Grunde gelegt werden. Letzteres um so mehr, als eine Vergleichung zwischen der Totenmaske — sei es der Schwabe'schen, sei es dem Weimarer Gips „200“ — und den Danneckerschen Büsten — von denen die eine in Naturgröße und nach der Natur gearbeitet, eine andere, die Kolossalbüste in der Stuttgarter Kunstschule, weitaus die bekannteste und beliebteste Schillerbüste ist — eine solche Reihe von Abweichungen in Kopfform und Profillinie ergiebt, daß von einer eigentlichen Porträtähnlichkeit dieser Büsten kaum gesprochen werden kann. So ist z. B. die Nase an der Totenmaske S-förmig gebogen, an den Büsten

dagegen C-förmig und dadurch das Profil völlig verändert; ferner ist der gegenseitige Abstand der Stirnhöcker größer als die Interpupillarlinie, was nur bei Stirnnahtschädeln der Fall ist. An der allerdings „freier" behandelten Kolossalbüste erweisen sich endlich auch die occipitale Ausladung und die ganz abnorme Breite der Stirn gegenüber den Formen und Maßen der Totenmaske als arge Verstöße gegen die ursprüngliche Wirklichkeit, so daß es hart klingt, aber nur gerecht ist, wenn man von einer Trübung oder gar einer Verfälschung sprechen würde, in der Schillers Porträt bei der Nachwelt fortlebt. Dies führt zu der Frage, wie weit der Künstler überhaupt bei einer Porträtdarstellung die Besonderheiten und welche Besonderheiten des Individuums er festhalten müsse, wie weit andererseits und wo das „Idealisiren" einzutreten habe. Ich kann Welcker nur zustimmen, daß der Künstler an dem Kopfskelett nichts ändern, höchstens unschöne Abnormitäten des Korfbaues leise mildern dürfe; dagegen ist das Physiognomische des Gesichts, sind die Weichteile in ihrem lebendigen Wechsel des Künstlers Gebiet, auf dem er das Porträt als „das Ideal eines gewissen Menschen" schaffen soll. Das verstanden vor allem wieder die griechischen Künstler zu handhaben, welche allerdings, wie der Verfasser bemerkt, in der Schädelbildung eine von allem Lebendigen abweichende Form beliebten, aber diese „griechische Schädelform" ist nach Welcker „die eine und zwar die höhere, von der Natur nicht ganz erreichte Endform des menschlichen Schädels, welche der Geist der Griechen, ohne Kraniologie zu treiben, besser als unsere zirkelnden Kraniologen erkannt hat." Der darauf bezüglichen Untersuchung, die in Aussicht gestellt wird, sieht jeder Archäologe mit berechtigter Spannung entgegen.

Halle a. d. S. H. Heydemann.

A. v. W. **Die deutsche Buchillustration des 15. und 16. Jahrhunderts.** Der Verlag von Georg Hirth in München hat sich zu einer Spezialität eigener Art entwickelt. Mit dem „Formenschatze der Renaissance" begann vor einigen Jahren eine Publikation, die durch treffliche Reproduktionen ornamentaler und dekorativer Mustervorlagen des 16. Jahrhunderts von ungewöhnlicher Billigkeit, in Kurze einen großen Interessentenkreis zu fesseln wußte. Diesem folgte das „Kulturgeschichtliche Bilderbuch", dem sich eine Reihe von Einzelpublikationen anschloß, mit welchen der Herausgeber das bisher in Deutschland ziemlich spärlich bebaute Feld der Facsimile-Reproduktionen betrat. Die letzte Publikation: „Lucas Cranachs Wittemberger Heiligthumsbuch vom Jahre 1509" ist eine ausgezeichnete und in dieser Art kaum mehr zu übertreffende Leistung. Mit ihr zugleich erschienen im Laufe dieses Jahres „Jost Ammans Ehebrecherbrücke des Königs Artus", und „Albrecht Dürers Randzeichnungen zum Gebetbuche Kaiser Maximilians", insbesondere die erstgenannte eine Reproduktion der trefflichsten Art. Aus der ganzen Entwickelung dieses Verlages tritt das Bestreben nach größter Treue, Schönheit und Reinheit der Drucke und hiermit vereinbarer Eleganz und vornehmer Ausstattung zu Tage. Aber all die genannten Publikationen stehen hinter dem neuen Buche zurück, von welchem kürzlich bereits ein anderer Mitarbeiter dieses Blattes berichtete. Es führt den Titel: „Die deutsche Bücherillustration der Gothik und Frührenaissance (1460—1530)" und hat Herrn Dr. Richard Muther zum Verfasser. Der Titel bezeichnet hinlänglich die Aufgabe des Werkes, welches sich an eine frühere Prachtpublikation ähnlicher Art, an T. O. Weigels und Zestermanns „Anfänge der Buchdruckerkunst", ergänzend anschließt. Das Werk ist sehr reich illustrirt und auf zwei Bände zu je drei Kleinfolio-Lieferungen berechnet. Die Nachbildung der Drucke ist tadellos, die Ausstattung luxuriös und vornehm. Es braucht kaum darauf hingewiesen zu werden, daß das Werk eine Lücke in unser Litteratur ausfüllt, denn wir besitzen außer dem bezeichneten Buche von T. O. Weigel und dem sogenannten Kataloge der Bibliothek des Lord Spencer Dibdins Aedes Althorpianae überhaupt kein nennenswertes Werk auf diesem Gebiete. Um so erfreulicher ist es, daß sich dieser Aufgabe ein junger Gelehrter unterzog, dessen respektables Wissen hier in imponirender Weise zu Tage tritt. Diese Zeilen mögen nur als Voranzeige dienen, auf das Werk selbst werden wir nach Vollendung desselben zurückkommen. Es sei nur noch hervorgehoben, daß die Menge des darin publizirten neuen Materials eine sehr beträchtliche ist und daß das Werk eine hervorragende Stelle in der kunsthistorischen Litteratur beansprucht, zu deren Klärung und Läuterung die zahlreichen, oft ganz unbekannten Inkunabeln nicht wenig beitragen müssen.

Todesfälle.

x. Der Bildhauer Lorenz Gedon in München ist am 27. Dezember im 40. Lebensjahre gestorben.

Kunsthistorisches.

Eine Ausgrabung römischer Skulpturen ist dem „Westd. Korrespondenzblatt" zufolge in der Pfalz gemacht worden. Dieselben wurden in einem Turmkegel auf der Heidelsburg, östlich von Waldfischbach, von Herrn Fr. Mehlis gefunden. Es sind meist Grabmonumente; besonders hervorgehoben wird eine mit Trauben- und Weinlaub umrankte Inschrift, ferner ein Relief, auf dessen einer Seite eine vor einem Altar opfernde Jungfrau steht, während auf der anderen ein Hirtenknabe das Haupt sinnend auf die Brust stützt; dazu kommen noch Porträts von Ehegatten, ein Relief mit einer Frau, die auf einem Maultier auf ein turmähnliches Gebäude zureitet, viele Inschriften u. s. w.

Personalnachrichten.

.*. Der Direktor der Gemäldegalerie des Berliner Museums, Dr. Julius Meyer, hat vom Kaiser den Charakter als Geheimer Regierungsrat erhalten.

Vermischte Nachrichten.

— **Altmexikanische Reliquien.** Hofrat v. Hochstetter legte in der am 21. November abgehaltenen Sitzung der mathematisch-naturwissenschaftlichen Klasse der Wiener Akademie der Wissenschaften eine für die Denkschriften bestimmte Abhandlung: „Über mexikanische Reliquien aus der Zeit Montezuma's in der k. k. Ambraser Sammlung" vor. Die eine dieser Reliquien ist ein Prachtstück altmexikanischer Federnschmuckarbeit, welches in der Ambraser Sammlung schon seit dem Jahre 1596 inventirt, aber bis jetzt fast unbeachtet geblieben ist und auch unrichtig gedeutet wurde. In den ältesten Inventaren ist dasselbe als „mörischer Huet", später als „indianische Schürze" und zuletzt in der Beschreibung der Ambraser Sammlung von Baron v. Sacken als „mexikanischer Hauptschmuck" bezeichnet. Das Stück hat die Form eines sehr großen ausgespannten Fächers und ahmt die Gestalt eines Vogels mit ausgebreiteten Flügeln nach. Der untere oder innere Teil des Fächers besteht aus konzentrischen Farbenbändern, welche aus blauen, roten, grünen und braunen weißgespitzten Federn zusammengesetzt und mit mehreren Reihen von Goldplättchen besetzt sind. Diesem inneren Farbensaum ist ein Mittelstück aufgesetzt mit denselben farbigen Bändern und in gleicher Weise mit Goldblechen besetzt. Von diesen Farbenbändern strahlen dann lange, in metallischem Goldgrün schimmernde Federn (Schwanzfedern vom Pracht-

Trogon oder Paradies-Zuruku, Pharomacrus Mocinno Gray, dem von den Azteken heilig gehaltenen und „Quetzal“ genannten Vogels aus, gegen 500 an der Zahl, und bilden einen Fächer, dessen größte Breite 170 cm hat, während die größte Länge 110 cm beträgt. Die aus dünnem geschlagenen Goldblech geschnittenen Goldplättchen sind auf die verschiedenfarbigen Bänder des Fächers aufgenäht, teils halbmondförmig (37 Stück), teils kreisförmig (188 Stück), teils schuppen- oder dachziegelförmig (gegen 1100 Stück). Die meisten der größeren Goldplättchen waren freilich im Laufe der Zeiten abgefallen und mußten bei der Restaurirung des Stückes durch vergoldete Bronzeplättchen ersetzt werden. Die früheren Ansichten bezüglich der Deutung des Stückes als Kopfschmuck, Schürze oder Mantel sind schon durch die Art der Konstruktion desselben widerlegt, da es für keinen dieser Zwecke paßt. Dagegen läßt sich aus den Beschreibungen spanischer Schriftsteller, sowie aus den gemalten Darstellungen aztekischer Krieger, wie sie in alten mexikanischen Manuskripten vorkommen, nachweisen, daß solche Fächer, auf eine Stange aufgesetzt, als Standarten oder Banner im alten Mexiko von den Großen des Reiches, namentlich von großen Heerführern getragen wurden. Geradezu beweisend für diese Auffassung ist aber ein gegen 200 Jahre altes, in Mexiko angefertigtes Ölbild eines altmexikanischen Kriegshelden in voller Ausrüstung, der eine solche Standarte, welche mit derjenigen der Ambraser Sammlung die größte Ähnlichkeit hat, trägt. Das Bild stammt aus der Bilimekschen Sammlung mexikanischer Altertümer, welche für das naturhistorische Hofmuseum acquirirt wurde. Derartige Banner oder fächerartige Standarten waren es wohl auch, welche Cortez von Montezuma als Geschenk erhalten und dem Kaiser Karl V. nach Antwerpen übersendet hatte; ja man darf mit einiger Wahrscheinlichkeit sogar annehmen, daß das Prachtstück altmexikanischer Kunstindustrie, welches in der Ambraser Sammlung glücklich die Wechselfälle dreier Jahrhunderte überdauert, jenes Banner ist, welches in Prescotts „Geschichte der Eroberung von Mexiko“ an Kaiser Karl V. als „Fächer aus verschiedenartigem Federschmucke, mit Goldplättchen besetzt“ erwähnt ist und nebst anderen mexikanischen Merkwürdigkeiten später dem kunstsinnigen und sammeleifrigen Erzherzog Ferdinand von Tirol, dem Gründer der Ambraser Sammlung, verehrt wurde. Das seltene Stück, welches in außerordentlich defektem Zustande vorgefunden wurde, wurde von der verstorbenen Frau Chr. v. Luschan aufs sorgfältigste restaurirt und ist jetzt in die ethnographische Abteilung des naturhistorischen Hofmuseums eingeteilt, welche eine reiche Sammlung der wertvollsten mexikanischen Altertümer enthält. Hofrat v. Hochstetter bespricht in derselben Abhandlung noch ein zweites Stück aus der Ambraser Sammlung: die berühmte, angeblich von Montezuma herrührende Streitart. Diese Streitart besteht aus einer halbmondförmigen Steinklinge aus Syenit, die mittels eines Zapfens in einen langen Holzstiel eingelassen ist. In der Ambraser Sammlung fand sich noch eine zweite, dieser ganz ähnliche Streitart. Da Steinärte mit halbmondförmiger Klinge unter den altmexikanischen Steinwaffen sonst nicht vorkommen, dagegen ziemlich häufig in Brasilien gefunden werden, so ist es wahrscheinlich, daß die ursprüngliche Heimat dieser beiden Streitärte ebenfalls Brasilien ist und daß das dem Kaiser Montezuma zugeschriebene Exemplar entweder als Geschenk oder als Kriegsbeute von einem brasilianischen Volksstamme in die Hände des Aztekenfürsten gelangt ist.

F. **Von der Verwaltung der königl. Sammlungen für Kunst und Wissenschaft zu Dresden** ist soeben der Bericht über die Jahre 1880 und 1881 veröffentlicht worden. Die Gesamtausgabe für die Verwaltung mit Einschuß von 305241 Mk. für Besoldungen und 26968 Mk. für Herstellung gedruckter Kataloge betrug danach für den bezeichneten zweijährigen Zeitraum 521788 Mk. Ihr steht gegenüber eine eigene Einnahme der Sammlungen im Betrage von 154833 Mk., wovon 103908 Mk. auf Eintritts- und Führungs-, 11005 Mk. auf Garderobengelder, 31346 Mk. auf den Erlös aus verkauften Katalogen und 4800 Mk. auf den Beitrag aus der königlichen Civilliste entfallen. Der für die Verwaltungskosten erforderliche Staatszuschuß beziffert sich hiernach auf 366955 Mk. Für die Vermehrung der Sammlungen wurden 234723 Mk. verausgabt, und zwar für die Gemäldegalerie 140475 Mk., für die übrigen Kunstsammlungen 29898, für die Bibliothek 47110 und für die naturwissenschaftlichen und ethnographischen Museen 17240 Mk. Der Zuwachs der Gemäldegalerie besteht aus älteren Bildern von A. Cuyp, Thomas de Keyser, P. Codde und einem noch unermittelten Meister, von welchem eine Porträtgruppe unter dem Bilde der Diana mit ihren Nymphen herrührt, sowie aus einer erheblich größeren Zahl moderner Arbeiten von Ludwig Knaus, Th. Grosse, P. Kießling, O. Gebler, Feuerbach, W. Gentz, Schönleber, W. Schuch, Kiesstahl, A. Thiele und J. L. Turn. Das historische Museum erwarb die Büsten des verstorbenen und des jetzt regierenden Königs von Johannes Schilling, die Antikensammlung die von dem Obersten v. Gemming in Nürnberg hinterlassene Kollektion ägyptischer Antiquitäten, die Porzellansammlung eine ansehnliche Reihe von Erzeugnissen der Meißener Fabrik und anderen Stücken, die sich gleich den Ankäufen für das Kupferstichkabinet, das Museum der Gipsabgüsse, das Münzkabinet und das nur unwesentlich bereicherte Grüne Gewölbe der Aufzählung im einzelnen entziehen. Die Mittel zu diesen gesamten Erwerbungen wurden mit 181894 Mk. dem Vermehrungsfonds, mit 51605 Mk. dem Fonds für Zwecke der heutigen Kunst und mit 1223 Mk. dem v. Römerschen Fonds für das Münzkabinet entnommen. Für die damit herbeigeführte Reduktion des Fonds für die heutige Kunst von 131899 auf 90704 Mk. treten die Erträgnisse der zu gleichem Zweck bestimmten, auf etwa 500000 Mk. sich belaufenden Pröll-Heuerschen Stiftung als eine allerdings nur teilweise Ergänzung ein. Bei dem von 249848 auf 160698 Mk. verminderten Vermehrungsfonds, der außer den Ankäufen auch die Beihilfen zur Herausgabe von Publikationen zu gewähren hat, steht dagegen der Ausgabe von 181894 Mk. nur ein innerhalb der letzten Jahre allmählich um 36500 Mk. verminderter jährlicher Staatszuschuß von 40000 Mk. gegenüber, so daß es in nächster Zeit schon erheblich höherer Zuwendungen bedürfen wird, um den Dresdener Museen eine Weiterentwickelung in der bisherigen Weise zu garantiren. Was die Frequenz der Sammlungen betrifft, so belief sich dieselbe im Jahre 1880 auf 422668, im Jahre 1881 auf 395649 Personen, von denen auf die Gemäldegalerie, die weitaus im Vordergrund des öffentlichen Interesses steht, 184063 resp. 164196 Personen, also etwa 43 % der Gesamtzahl, entfielen, während nächst ihr in erster Linie das zoologische Museum mit 15 % und erst an fünfter und sechster Stelle das Grüne Gewölbe und das historische Museum, die nur gegen Eintrittsgeld offen stehen, mit etwa über je 6 % folgen.

C. G. **Dresdener Neubauten.** Der Bau des an der Wettiner Straße gelegenen **Wettiner Gymnasiums** geht seiner Vollendung entgegen. Die Fassade ist durch eine etwas eintönige Reihe von die beiden oberen Stockwerke durchschneidenden toscanischen Pilastern über dem rustizirten Erdgeschoß gegliedert und von einem mittleren Risalit unterbrochen, welches von einem großen, auf ionischen Säulen ruhenden Giebelfelde bekrönt wird. In letzterem befindet sich eine interessante, unlängst enthüllte plastische Gruppe: die thronende Religion, zu deren Seite die idealen Wissenschaften als ein jugendliches Weib, die realen als Jüngling personifizirt angebracht wurden. Die dekorativ höchst wirkungsvolle Arbeit ist eine Schöpfung **Daniel Schreitmüllers** und das Resultat einer öffentlichen Konkurrenz, in welcher der der Münchener Schule entsprossene Künstler zwei Preise erhielt. Der strenger hellenisirenden Dresdener Richtung gegenüber unterscheidet sich die Gruppe durch eine reichere, mehr malerische Behandlung, durch flotte Behandlung des Gewandes und energische, für die Fernsicht trefflich berechnete Durchbildung der individuell gebildeten Köpfe. — Der projektirte **Neubau einer Kunstakademie** beschäftigt z. Z. in hervorragender Weise die Dresdener Kunstwelt. Schon lange ist als ein dringendes Bedürfnis erkannt worden, für neue Baulichkeiten zu sorgen, welche Akademie und Kunstausstellungen aufzunehmen hätten. Das für den ersteren Zweck zu Anfang unseres Jahrhunderts errichtete Gebäude mag ursprünglich seiner Bestimmung genügt haben, heute erscheint es wie ein Hohn auf dieselbe. Während Polytechnikum, Baugewerkeschule, Kunstgewerbeschule glänzende oder doch genügende Räumlichkeiten zu ihrer Verfügung haben, ist es geradezu erstaunlich, daß den Professoren der Akademie noch nicht gelungen war, ihren berechtigten Ansprüchen entsprechende Lokalitäten zu erringen. Die Regierung beabsichtigte ur-

sprunglich das alte, seit ca. sechs Jahren leer stehende Zeughaus zur Akademie einzurichten, aber obgleich Prof. Lipsius ein durchgebildetes Projekt für den Umbau vorlegte, erwies sich das Gebäude hierzu als ungeeignet, so daß man endlich einen völligen Neubau beschloß. Derselbe soll nach einem weiteren, jetzt den Ständen vorliegenden Plane desselben Künstlers an Stelle des jetzigen Ausstellungsgebäudes (Tuilettensaal) auf der Brühlschen Terrasse errichtet werden, doch so, daß letztere wesentlich verbreitert und die hinter dem Saale liegenden, früher militärfiskalischen Bauplätze mit zur Verwendung herangezogen werden. Die Akademie würde sich mithin um einen rechtwinkeligen, von der schmalen hinter der Terrasse sich hinziehenden Terrassengasse (für Lastenverkehr) und von der Terrasse selbst (für den Personenverkehr) zugänglichen Hof derart gruppiren, daß der vordere, nach Norden gerichtete Trakt gegen die Terrasse zwei Haupt- und ein Mansardengeschoß, die anderen um den tief, nur wenig über dem Niveau der Terrassengasse gelegenen Hof angebrachten Flügel jedoch nur ein für Wirtschaftszwecke vorgerichtetes Parterre und darüber Oberlichtsäle hätten. Zu beiden Seiten der reich gruppirten Hauptfassade ziehen sich auf der Terrasse einstöckige Flügel hin, deren östlicher die Verbindung mit der Ausstellungshalle vermittelt, die rückwärts des jetzigen, zu rasirenden Kaffeehauses zu stehen käme. Dieses zeigt gegen die Terrasse einen Säulenportikus, dahinter im Niveau derselben drei Oberlichtsäle von sehr stattlichen Dimensionen. Wieder sind die Niveaudifferenzen geschickt benützt, um das auch vom Zeughaushofe zugängliche Untergeschoß als Ausstellungsraum für Skulpturen durch Seitenlicht verwendbar zu machen. Zwischen dem Zeughause und der Ausstellungshalle würde sich ein Platz ausdehnen, an dessen Nordseite eine Freitreppe zur Terrasse hinauf führen würde. [illegible] Treppen sind von der Terrasse zum Elbquai projektirt. Das jetzige Akademiegebäude soll durch ein größeres Café mit Kolonnaden verdrängt werden. — Dieses Projekt ist im Zusammenhange mit dem beabsichtigten Umbau des Zeughauses gedacht, in welch letzteres die Regierung das **Hauptstaatsarchiv** und die **naturhistorischen Museen** zu verlegen beabsichtigt. Der den Ständen vorliegende Plan ist ein Werk des Oberlandbaumeisters **Canzler**. Von verschiedenen Seiten ist gegen diesen Vorschlag eine teilweise sehr erregte Opposition entstanden, so daß die Durchführung desselben stark in Frage gezogen wird. Bei den hohen Kosten des Umbaues (1 Millionen Mark) ist allerdings sehr zu erwägen, ob das etwas ungefüge, wenig gegliederte Bauwerk, ein im 16. Jahrhundert entstandene Schöpfung des Erbauers des Dresdener Schlosses, **Caspar Voigt von Wierandt**, sich seiner neuen Bestimmung gemäß zweckmäßig umbilden lassen werde.

.˙. Zum Ankauf der Waffensammlung des verstorbenen **Prinzen Karl von Preußen** und zur Aufstellung derselben im Zeughause zu Berlin hat der preußische Landtag 167500 Mk. bewilligt.

Vom Kunstmarkt.

W. **Dresdener Kupferstichauktion.** Im Kunstantiquariat von v. Zahn und Jaensch ist für den 14. Januar 1884 eine Versteigerung angesagt, welche Kupferstiche, Handzeichnungen und auf Kunst bezügliche Bücher unter den Hammer bringen wird. In der ersten Abteilung des eben erschienenen Katalogs ist eine reiche Sammlung älterer Kupferstiche verzeichnet, welche viele kostbare und seltene Blätter enthält. Namentlich ist Dürer sowohl mit seinen Stichen als Holzschnitten sehr reich vertreten, dabei der Triumphwagen des Kaisers Maximilian. Die vorzüglichen Abdrücke machen diese Sammlung um so wertvoller. Auch bei den Kleinmeistern wird der Kunstfreund, der nur Kostbares berücksichtigt, nicht vergeblich Umschau halten. Dasselbe gilt bei den Meistern Schongauer, [illegible] das seltene Blatt mit dem [illegible]paar, Israel v. Mecken, [illegible], mehreren Anonymen, Monogrammisten und Schrotblättern. In der holländischen Schule machen wir insbesondere auf Lucas v. Leyden, Rembrandt und van Dycks Ikonographie aufmerksam, doch sind auch Ostade, Dujardin, Goltzius, Breemberg, (hier auch der Bak-beer) sehr beachtenswert, der vielen ersten Abdrücke wegen. Von Italienern ist Marc-Anton nebst Schule zu nennen. Von neueren Meistern Dietrich und G. F. Schmidt. Außerdem kommen einzelne Seltenheiten im Katalog zerstreut vor. An diesen Schwerpunkt des Katalogs schließen sich kleinere Sammlungen von französischen galanten Stichen und Farbendrucken, von englischen Schabkunstblättern, modernen Stichen und Zeichnungen an. Unter letzteren befindet sich auch eine von L. Richter vom Jahre 1829. Den Schluß bildet eine sehr reiche Bibliothek, in welcher Kunst- und Kupferwerke, Architektur, Archäologie, Kostüme, Ornamente, Kunstgewerbliches, kunstgeschichtliche Werke enthalten sind.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von August Pries in Leipzig.

19. Jahrgang. Nr. 15

Beiträge

sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

10. Januar 1884.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von Oktober bis Ende Juni jede Woche am Donnerstag, von Juli bis Ende September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Josef Anton Kochs Mitwirkung an Humboldts Reisewerk.

Sehr geringe Beachtung hat bisher die Thätigkeit gefunden, welche Josef Anton Koch dem Atlas pittoresque zu Alex. von Humboldts großem Werke über seine Reisen im tropischen Amerika gewidmet hat. Nur Andeutungen zumeist ganz flüchtiger Natur sind darüber in der Litteratur zu finden.

Der Atlas pittoresque erschien 1810 in Paris bei Schoell und sollte den Voyage au Nouveau Continent begleiten; thatsächlich aber ging er ihm voran, denn dieser erschien erst 1814. (Die Vorrede ist vom Februar 1812 datirt.) Über die verwickelten Verhältnisse, unter denen das genannte Reisewerk erschien, das neben mehreren anderen auch den Titel der Vues des Cordillères führt, finden sich die nötigen Mitteilungen in Karl Bruhns' „Alexander v. Humboldt" (II. Bd., S. 496 ff.). Dort sind auch die bibliographischen Angaben über Humboldts großes Werk zu suchen.[1]

Koch hat zu drei Tafeln des Atlas pittoresque die Zeichnungen geliefert. Die Blätter sind nicht uninteressant und verdienen wohl eine Beschreibung. Wir heute, denen die Photographie und ihre Descendenz zur Verfügung stehen, wüßten allerdings für ein Reisewerk landschaftliche Ansichten von größerer Naturtreue herzustellen, als es für Humboldts Buch zu Anfang unseres Jahrhunderts möglich war. Trotzdem, wohl auch deshalb, ist es für uns anregend, zu sehen, daß man damals noch einen Stilisten wie Koch zu einer solchen Aufgabe heranzog. Ohne in den Tropenländern gereist zu sein, mußte der Maler eine tropische Landschaft nach einer gewiß nicht sehr durchgebildeten Vorlage — komponiren. Kochs Zeichnungen sind nämlich, wie die meisten übrigen Tafeln des Atlas pittoresque, an deren Herstellung sich neben Koch ein Bouquet, Gmelin, Marchais beteiligten, nach Skizzen von A. v. Humboldt ausgeführt. Diese Skizzen kenne ich nicht. Doch läßt sich annehmen, daß Kochs Vorlagen nicht mehr als die allgemeine Disposition und einige botanische Einzelheiten geboten haben; wären es ausgeführte Studien gewesen, so hätte man sie eben nicht Skizzen genannt.

Die Stiche nach Kochs Zeichnungen sind in gemischter Technik ausgeführt und bilden die 5., 18. und 30. Tafel des Atlas.

Nun zur Beschreibung:

1) Tafel 5. Passage du Quindiu dans la Cordillère des Andes.

Br. 0,415, H. 0,295.

Breites Thal mit tief ausgewaschenem Defilé im Mittelgrunde links. Dort ist in schmalem Streifen ein Fluß (Combeima)[1] sichtbar. An seinen Ufern dichte tropische Vegetation. Die Thalsohle scheint nach der Ferne zu und gegen rechts abzufallen, wo man ein außergewöhnlich breites Thal (la grande vallée de la rivière de la Madeleine) erblickt. Lange Bergrücken (la chaîne orientale des Andes) begrenzen das-

1) Bezüglich der Tafeln des Atlas pittoresque siehe a. a. O. S. 502 u. 503.

1) Die eingeschalteten Namen und Bemerkungen sind zum größten Teil dem Text zum Atlas pittoresque entnommen.

selbe in der äußersten Ferne. Noch diesseits des großen Hauptthales, rechts von der Mitte, eine Stadt (Ibague).

In der Mitte des ersten Hintergrundes erhebt sich ein gewaltiger Gebirgsstock; wie es scheint, ist er ganz kahl und durchaus von steilen Felsen gebildet. Links davon und weiter zurück ein ähnlicher Berg mit zwei Spitzen. Noch weiter entfernt und wieder links ein alles überragender Berg Tolima in Form eines steilen Kegelstumpfes und weiß in der Sonne erglänzend. In halber Höhe des sichtbaren Teiles umzieht den Berg ein schmaler Wolkengürtel. Zu beiden Seiten des Mittelgrundes mäßige Höhen. An einer derselben ansteigend rechts ein Zaun, in dessen Nähe wir zwei Personen gewahren.

Der Vordergrund steigt gegen den Beschauer zu an und ist mit nicht allzureichlicher Vegetation bedeckt. Meist dichtbelaubte Bäume. Ganz rechts auf einem niedrigen Felsen eine große blühende Agave.

Von rechts her gegen die Mitte des äußersten Vordergrundes erstreckt sich ein Gebirgspfad. Im Mittelgrunde biegt er nach links ab. Auf dem Pfade schreitet in der Mitte des Vordergrundes ein Eingeborener, der auf dem Rücken einen aus Bambusstaben hergestellten Tragstuhl festgebunden hat; der Mann ist fast nackt und nur mit einem Lendenschurz bekleidet; eine überaus kräftige Figur, die sich eines Stabes bedient. Auf dem Tragsessel sitzt ein Europäer, der in einem Buche liest.[1])

Weiter zurück nach rechts ein zweiter Träger, dem ersten sehr ähnlich, jedoch mit leerem Tragstuhl. Weiter nach dem Mittelgrunde zu noch 11 Personen, Humboldts und Bonplands Reisezug.

Himmel bewölkt, Beleuchtung von rechts. Vordergrund und Mittelgrund sind dunkel gehalten; nur die zwei ersten Träger stehen in hellem Licht. Bezeichnet im Unterrande links: Dessiné d'après une Esquisse de Mr de Humboldt par Koch à Rome. Rechts: Gravé par Duttenhofer à Stuttgard. Unter dem Titel in kleiner Schrift:

De l'Imprimerie de Langlois

über der rechten Ecke im Oberrand: „5." (die Nummer der Tafel).

2) Tafel 18. Rocher d'Inti-Guaicu.

Br. 0,202, H. 0,163.

In der Mitte des Mittelgrundes ein Felsblock, vorne und an beiden Seiten steil abfallend. Der obere Rand nach links geneigt, mit niedrigen Pflanzen bewachsen. Zu einer Höhlung in der Vorderwand des Felsens führen von rechts her vier große Stufen aus Stein. Auf der Vorderwand rechts von der Mitte derselben sieht man einen doppelten kreisförmigen Ring mit drei Punkten darin, von entfernter Ähnlichkeit mit einem Gesicht. Rechts von dem Felsen dichtes Gebüsch und ein schlanker Baum, der nahe bis zum Oberrande emporragt. Links vom Felsen niedere Vegetation von agavenartiger Bildung. Vordergrund eben. Ganz rechts mehrere Gestalten von halbbekleideten Eingeborenen. Voran, gegen die Mitte zuschreitend ein Jüngling, weiter rechts zwei junge Mütter mit je einem Kinde. Zur äußersten Rechten ist noch eine sechste Person sichtbar. Links im zweiten Mittelgrunde ein baumbewachsener, gegen die Ecke links oben ansteigender Hügel. In der Ferne rechts: Baumgruppe und Berge. Himmel bewölkt, Beleuchtung von rechts, bezeichnet im Unterrande links:

Dessiné par Koch à Rome d'après une esquisse de M. de Humboldt.

rechts: Gravé par Dutterhoffer à Stuttgardt.

Unter dem Titel in kleiner Schrift: De l'Imprimerie de Langlois.

über der Ecke rechts im Oberrande: „18."

3) Tafel 30.

Cascade du Rio de Vinagre près du Volcan de Puracé.

H. 0,255, Br. 0,193.

Quer über den Mittelgrund erstreckt sich eine kolossale mauerartige Felswand. Etwas links von ihrer Mitte stürzt ein breiter Wasserfall (soweit er sichtbar ist) ohne Unterbrechung herab. Der schmale Einschnitt, durch welchen der Fluß zur Kaskade herabkommt, ist von zwei großen Bergkuppen gebildet; die Kuppe links ist höher. In der Ferne zwei ähnliche aber viel höhere Berge, von denen abermals der linke der höhere ist.

Den Vordergrund bildet ein felsiges Plateau, links von einem tiefen Abgrund durchschnitten. In diesen hinab blickt eine barhäuptige männliche Figur, die bis an die äußerste Kante des Felsens herangekrochen ist. Rechts von dieser Figur steht, auf einen Stab gelehnt, eine zweite Gestalt mit Hut und Seitentasche. Es sind wohl Humboldt und Bonpland gemeint. Noch weiter rechts vier mannigfach gewundene Palmen (Pourretia pyramidata).

Im ersten Mittelgrunde rechts, noch vor der großen Felswand, dichtbelaubte Baumgruppen. Vor dem Wasserfall und der Felswand schweben mehrere große Vögel. Himmel bewölkt. Gedämpftes Licht von links.

Bezeichnet im Unterrande links: Dessiné par Koch à Rome d'après une esquisse de M. de Humboldt, rechts: Gravé par Arnold à Berlin.

Rechts über der Ecke im Oberrande: „30." —

Das hier als erstes beschriebene Blatt ist eines der bedeutendsten des ganzen Atlas. Auch dem dritten

[1]) Der Text zum Atlas schildert in ausführlicher Weise die Beschwerlichkeiten des Reisens in den Anden.

läßt sich eine gewisse Großartigkeit der Auffassung nicht abstreiten.

Wien. Th. Frimmel.

Kunstlitteratur.

Arte e Storia, Direttore Guido Carocci — Direzione e Amministrazione: Firenze, Via Sant' Appollonia N. 13, secondo piano. — Il periodico si pubblica tutte le domeniche — I numeri separati costano cent. 20. — Prezzi d'Abbonamento per tutto il Regno: Un anno = L. 6. —. Un semestre = L. 3. 50. — All' Estero più le spese postali.

Eine mit Einsicht geleitete Kunstzeitschrift, welche in Italien, ja sogar in Florenz, dem eigentlichen Mittelpunkt der mittelalterlichen und neueren Kunst des gelobten Landes, erscheint, was hätte sie uns nicht alles zu berichten über Ausgrabungen, Entdeckungen, Bereicherungen aller Art auf dem Gebiete der ehrwürdigen Denkmäler und deren Geschichte! Wie viele wichtige Beiträge könnten ihr aus den reichhaltigen, noch immer ungenügend durchforschten Archiven zufließen, womit die empfindlichen Lücken, auf die der Kunsthistoriker fortwährend stößt, doch zum Teil wenigstens ausgefüllt werden dürften!

Daß die Florentiner Zeitschrift Arte e Storia, welche nunmehr das zweite Jahr wöchentlich erscheint, in vollem Maße solchen Erwartungen entspreche, das zu behaupten, wäre wohl etwas zu kühn. Indessen verdienen die Bestrebungen des Direttors, nach und nach die besseren Kräfte des Landes für seine Zwecke zu gewinnen, die gebührende Anerkennung, und in den bis jetzt erschienenen Nummern sind manche interessante Mitteilungen zu finden, die seine Publikation, besonders in betracht ihres auf acht Seiten 4° Format beschränkten Umfanges, allen Freunden Italiens und seiner Kunstschätze durchaus empfehlenswert machen.

Um hier nur einige der Gegenstände anzudeuten, mit denen sich die Zeitschrift befaßt, heben wir beispielsweise die Berichte über die Restaurationen hervor, die mit verschiedenen italienischen Denkmälern kürzlich vorgenommen worden sind oder nächstens in Angriff genommen werden sollen. Da mögen sich denn die Verehrer der edlen Renaissancebauten freuen, zu erfahren, daß man sich endlich in Pavia mit dem Plane befaßt, der jedenfalls von Bramante entworfenen Domkirche dadurch einen würdigen Abschluß zu verschaffen, daß der unvollendete Mittelraum mit einer großartigen Kuppel nach dem Entwurfe des Baumeisters Cristoforo Rocchi von Pavia bekrönt wird, nachdem man glücklicherweise den Vorschlag abgelehnt hat, die verwitterte horizontale Decke durch einen Aufbau in Eisen und Glas zu ersetzen.

Im Gebiete Toscanas wird die seit kurzem vollendete Wiederherstellung der altertümlichen Dekanatskirche von Castelvecchio unweit Lucca gerühmt, einer Kirche, die sich bis auf die Zeiten ihres Schutzpatrons San Frediano ins 11. Jahrhundert zurückführen läßt. Viel bekannter ist die Kirche Santa Trinità in Florenz, angeblich ein Werk des Niccolo Pisano. Dieser soll nun auch ihr ursprüngliches Aussehen wiedergegeben werden, indem man die Eröffnung der Spitzbogen an den Seitenkapellen längs den Nebenschiffen durchführt, sowie zahlreicher Fenster des Mittelschiffes und des Chorumganges. — Was über die Reorganisation des sogenannten centro der Stadt, wo bis vor kurzem der Markt gehalten wurde, hin und her disputirt und gestritten wird, ist nicht besonders erquicklich, scheint aber die heutigen Florentiner vielfach zu beschäftigen. Erfreulicher ist es jedenfalls zu erfahren, daß am Florentiner Dome der Neubau der Fassade, wenn auch langsam, doch ununterbrochen fortgesetzt wird, während der Beschluß darüber noch nicht gefaßt zu sein scheint, auf welche Weise das Problem der oberen Giebel gelöst werden soll. Auch im Inneren wird bekanntlich eben eine Restauration vorgenommen, wodurch mehrere spätere Zuthaten und Verunstaltungen entfernt werden sollen. — Unter den alten Florentiner Palästen wird besonders die stilgemäße Wiederherstellung des festungsartigen, strengen Palazzo Mozzi hervorgehoben, durchgeführt auf Kosten der jetzigen Besitzerin Fürstin Banda Karolath; dann aber auch die besonnene Thätigkeit des Ufficio tecnico della casa reale im Pal. Pitti gebilligt für die in den königlichen Villen von Petraja und Poggio a Cajano vollführten Arbeiten.

Auf eine recht unverständige Weise soll man hingegen bei Restaurationsarbeiten im Inneren des Domes verfahren sein. Ähnliche Klagen werden leider auch sonst noch laut, da es ja bekannt ist, daß die nötige Einsicht zu dekorativen Wiederherstellungen den damit Beauftragten gar zu oft fehlt.

Unter den gelungenen und höchst interessanten Arbeiten dieser Art darf aber schließlich hier die Restauration der merkwürdigen Kirchen- und Baptisteriumgruppe von S. Stefano in Bologna nicht vergessen werden, über welche Senator Gozzadini, der bekannte Gelehrte, in Nr. 6 des zweiten Jahrganges der Arte e Storia (v. J. 1883) einen recht gediegenen Aufsatz lieferte.

Gehen wir zu der Schilderung der Sammlungen und Museen über, so erfahren wir von der Gründung eines neuen Museums in Florenz für verschiedenartige Altertümer, die sich insbesondere auf die Geschichte der Stadt beziehen sollen, und die man in den Räumen

des Palazzo Vecchio unterbringen will. Mit Recht werden wir dabei an die herrliche Sala dei gigli gemahnt, deren Wandmalereien, von der Hand des Dom. Ghirlandajo, zu den vorzüglichsten Dekorationsarbeiten in Florenz gehören, und die auf viel passendere Weise zu einer derartigen Sammlung verwendet würde als zur Aufbewahrung neuer bunter Fahnen, wozu sie in den vergangenen Jahren bestimmt worden war.

Über die Galerie der Uffizien vernehmen wir, daß ihr von neuem ein Zuwachs gewährt werden soll, durch den Beschluß der lokalen Commissione consultiva, wodurch drei Gemälde, dem Verrocchio und dem Ghirlandajo zugeschrieben, aus der alten Abtei von Settimo dahin transportirt werden sollen, um sie den wiederholten Überschwemmungen, welchen der Ort ausgesetzt ist, zu entziehen. Zu gleicher Zeit giebt die Zeitschrift an, daß ein Bild von dem letztgenannten Maler aus der Kirche S. Andrea a Brozzi, außerhalb der Stadt, samt zwei anderen Tafelbildern in die Galerie übergeben sollten, daß diese aber, wie zu befürchten, eben verschwunden seien, was jedenfalls die bezügliche Obrigkeit zu einer strengen Untersuchung bewegen wird.

Den Kunstfreunden ist die städtische Sammlung in Pisa bekannt, welche u. a. Werke von Benozzo Gozzoli und von Sodoma aufzuweisen hat. Demnach mag ihr der Zuwachs, um ein Altarwerk aus verschiedenen bis jetzt in mehreren Kirchen zerstreuten Teilen willkommen sein. Er handelt sich nämlich um ein Werk des begabten Sienesen Simone di Martino. Merkwürdigerweise ist einer dieser Teile, wie es wenigstens als sehr wahrscheinlich anzunehmen ist, in den Besitz des Herrn Obersten Rothpletz in Zürich übergegangen; denn man entnimmt aus dem Kataloge seiner Sammlung, daß seine auf Holz mit Goldgrund gemalte, in ihrer Art recht reizende heil. Barbara, welche der Art und Weise des Meisters durchaus entspricht, eben aus einer Kirche in Pisa stammt.

Hie und da kommen in der Zeitschrift auch Mitteilungen über Kunstausflüge vor, die, wenn wohl die dabei angegebenen Urteile nicht immer als ganz stichhaltig anzuerkennen sind, dennoch manch brauchbares Detail enthalten. Da wird denn in einer Exkursion nach dem denkwürdigen Treviso der stattlichen Kirche San Nicolò gedacht, mit ihrem noch immer rätselhaften Hochaltarbilde von einem Fra Marco, von dem man eigentlich bis heutzutage noch nicht weiß, welchem Geschlechtsnamen er angehört. Dann wird der Dom erwähnt mit seinen Werken von Paris Bordone, von Pordenone und verschiedenen anderen. Das berühmte Bild des toten Christus auf seinem Grabe daselbst durfte natürlich nicht vergessen werden, und zwar ganz besonders weil es für ein Werk Giorgione's weit und breit gilt, für den Meister aber sich entschieden als zu plump und grobkörnig kundgiebt, so daß es doch schließlich nur in die Richtung des gewaltigen und oft übertriebenen Antonio Regillo da Pordenone hineingeschoben werden darf.

Ein flüchtiger Bericht über einen Besuch der kleinen Stadt Capo d'Istria hat glücklicherweise gar keinen Bezug auf den thörichten Irredentismus von heutzutage, sondern deutet nur auf das höchst merkwürdige geschichtliche Gepräge hin, das diesem Orte, sowie gar manchen anderen längs der Küste Dalmatiens, durch die Obermacht und die Civilisation der venezianischen Republik aufgeprägt worden ist.

Beispielshalber möge noch ein Altarblatt in der Hauptkirche zu Arcevia, einer kleinen Stadt in Umbrien, erwähnt werden, welches den Namen eines sonst unbekannten Giuliano da Fano, eines ansehnlichen Malers, mit der Jahreszahl 1529 trägt. Daselbst sollen sich auch zwei wenig bekannte Werke Signorelli's und ein schöner Terrakottaaltar aus der Werkstatt della Robbia's befinden. — Ich übergebe hier die vielfachen Andeutungen von Konkursen und Ausführungen moderner Monumente, besonders zur Erinnerung an patriotische Thaten oder Männer, wobei die Namen Viktor Emanuels und Garibaldi's allen anderen vorangehen.

Wichtiger mögen jedenfalls für die ausländischen Leser die bibliographischen Artikel sein, um so mehr als man bekannterweise über die lokalen Publikationen, die in Italien massenhaft erscheinen, im Auslande wenig erfährt. Da möge vor allem das umfassende Werk von Magenta, Professor an der Universität Pavia, genannt werden, welches eine sehr eingehende und gelehrte Arbeit über das berühmte Schloß der Visconti in Pavia und die auf Veranlassung des mächtigen Gian Galeazzo erbaute Certosa enthält. Das Werk ist bei Hoepli in Mailand erschienen und besteht aus zwei starken, reich illustrirten Bänden, die in keiner Kunstbibliothek fehlen sollten. — Über die ebengenannte Certosa ist ferner eine großartige Publikation von dem Architekten Vespasiano Paravicini zu erwähnen, welche ungefähr 200 Tafeln enthalten soll, deren mehrere in Chromolithographie ausgeführt werden.

Für diejenigen, welche sich für die Kunst der Holzschnitzerei und der Intarsiatur interessiren, möge die neue Monographie von dem, in der Lombardei besonders als Archivarforscher bekannten, Michele Caffi hervorgehoben werden: Raffaello da Brescia, maestro di legname insigne del XVI secolo. Milano, Tip. Bartoletti 1882. — Dieser thätige Gelehrte, welcher bereits ein reiches Material gesammelt hat, das zu einer förmlichen Geschichte der Holzschnitzerei dienen soll, hat in der genannten Schrift gewissermaßen ein

Essay dazu herausgegeben, das uns den Meister aus Brescia seiner Chronologie und seinen Werken nach vorführt. Seine wundervollen Arbeiten sind ja weit bekannt und sind in verschiedenen Kirchen der Lombardei, in Bologna, in Siena u. s. w. aufzufinden. Er soll, wie Caffi mitteilt, 1477 in Brescia geboren sein, und ist in Rom, woselbst sein Grabstein in der Kirche Santa Maria in Campo Santo gefunden wurde, gestorben.

Ferner liegt eine Anzeige des Buches von Prof. G. Colombo vor, welches unter dem Titel: Gli artisti Vercellesi eine Ergänzung oder doch wenigstens eine Fortsetzung des in der Zeitschrift schon rezensirten Werkes von demselben Autor über Gaudenzio Ferrari bietet: ein Buch, welches hauptsächlich durch die veröffentlichten Originaldokumente aus den Archiven einiges Verdienst besitzt, wodurch uns Thatsächliches, wenn auch nicht von der größten Wichtigkeit, über eine Malerschule, die von Geschichtschreibern wie Crowe und Cavalcaselle gänzlich beiseite gelassen worden ist, mitgeteilt wird. Wie bei der Veröffentlichung über Gaudenzio, hat der Autor in dieser zweiten Arbeit gar viel Material dem ehrwürdigen Padre Luigi Bruzza (speziell als Archäolog bekannt) zu verdanken, wie er selbst anzugeben nicht versäumt hat.

Arte e Storia hat sich außerdem nicht gescheut, zweier anderen Kunstzeitschriften in Italien brüderlich Erwähnung zu thun, die hier nur angedeutet werden mögen. Es handelt sich einerseits um das Wiedererscheinen des sogen. Organs der R. Accademia Raffaello d'Urbino: Il Raffaello, rivista d'arte; andererseits aber um die Ricordi d'Architettura, welche ebenfalls in Florenz erscheinen und in den fünf Jahren ihrer Existenz viel Denkwürdiges herausgegeben haben, sowohl über moderne als über alte Werke in Italien.

Zum Schlusse noch ein Wort über eine seit kurzem erst vollendete Publikation, die zwar bis jetzt in Arte e Storia kaum dem Titel nach angezeigt worden, aber dem Inhalte nach von den Kunstforschern schon mit viel Nutzen und Anerkennung aufgenommen worden ist. Ich meine das mit sorgfältigen Illustrationen in Kupferstich versehene Werk: La R. Galleria Estense in Modena — (Modena, Paolo Toschi & Co. 1882) von Adolfo Venturi. Unter diesem bescheidenen Titel hat der feingebildete und strebsame Inspektor der Galerie von Modena nichts weniger als eine wirkliche Geschichte der berühmten Kunstsammlung der Herzöge von Ferrara veröffentlicht, reich an erwünschten Angaben über die Maler, deren Werke darin vorkommen, sowie über die Schicksale, welche die Sammlung, die ja, wie bekannt, seit zwei Jahrhunderten ihrem wesentlichsten Bestandteil nach in Dresden sich befindet, betrafen. Die eingehenden, strengen archivalischen Studien des jungen, noch vielversprechenden italienischen Gelehrten, seine kritische Einsicht, seine Bekanntschaft mit den Ergebnissen der neuesten (insbesondere der deutschen) Wissenschaft, verleihen seinem Werke einen Wert, der demjenigen der Mehrzahl sonstiger italienischer Publikationen über Kunstangelegenheiten entschieden überlegen ist.

Gustav Frizzoni.

Konkurrenzen.

* **Hundert Dukaten für den schönsten Frauenkopf.** Die Redaktion der Wiener „Neuen Illustrirten Zeitung" schreibt in ihrer Neujahrsnummer eine Konkurrenz aus, welche sowohl in den Kreisen der Künstler als auch in jenen des großen Publikums lebhaftem Interesse begegnen dürfte. In der Preisausschreibung werden nämlich die Maler und Zeichner Österreich-Ungarns und Deutschlands aufgefordert, zur xylographischen Reproduktion geeignete Zeichnungen eines schönen Frauenkopfes einzusenden. Der erste Preis beträgt 100 k. k. Dukaten, der zweite 50, der dritte 25 Dukaten; außerdem behält sich die Redaktion vor, auch nicht prämiirte, lobend erwähnte Zeichnungen aus der Konkurrenz auf dem Wege privater Vereinbarung zu erwerben. Das Preisrichteramt haben übernommen die Herren: Heinrich v. Angeli, Julius Berger, Hans Canon, Hans Makart, Hermann Baar, Viktor Tilgner, William Unger und die Redakteure der „Neuen Illustrirten Zeitung" Max Konody und Balduin Groller. Als letzter Einsendungstermin ist angegeben: 31 März 1884. Über alle näheren Details und Bedingnisse dieser interessanten Konkurrenz erteilt die Redaktion der „Neuen Illustrirten Zeitung" (Wien, VI., Gumpendorferstraße 50) bereitwilligst erschöpfende Auskunft.

Sammlungen und Ausstellungen.

Die Gemäldesammlung des Grafen Raczynski, dessen Palais bekanntlich wegen des Baues des Reichstagsgebäudes niedergerissen wird, ist im dritten Stockwerk der Berliner Nationalgalerie aufgestellt worden. Dieselbe ist jedoch nicht, wie es früher hieß, dem preußischen Königshause zum Geschenk gemacht worden, sondern sie bleibt Eigentum des Raczynski'schen Fideikommisses und ist nur durch Staatsvertrag zunächst auf zwanzig Jahre der preußischen Regierung zur Aufbewahrung und Verwaltung überwiesen worden. Der Vertrag bedingt die Untrennbarkeit der Galerie und ihre möglichst einheitliche Aufstellung, welche mit Rücksicht auf das überwiegende Interesse der modernen Bilder erfolgt ist. Nur der große Karton Kaulbachs zu dem Wandgemälde der Hunnenschlacht im Treppenhause des Neuen Museums konnte vorläufig aus Mangel an einem geeigneten Raum noch nicht aufgestellt werden.

Vermischte Nachrichten.

A. v. W. **Ein Gemälde von Jan van Eyck.** Im Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie (Brüssel 1883) begegnen wir einem Artikel von Henri Hymans, dem Verfasser des Werkes: L'Histoire de la gravure dans l'Ecole de Rubens, dessen Inhalt wohl verdient, weiteren Kreisen bekannt zu werden. Den Aufsatz begleitet die Photographie eines kleinen Bildes der Turiner Galerie, (Saal 12, Nr. 313) welches den heiligen Franciscus, der die Stigmata des Erlösers empfängt, und seinen schlafenden Begleiter in einer Landschaft vorstellt. Hymans erbringt nun den Nachweis, daß dieses mit seltener Feinheit und eines van Eyck würdiger Meisterschaft gemalte Bild in der That ein Werk Jan van Eycks sei. Hymans citirt das Testament des Anselm Adornes, des Geschäftsträgers Karl des Kühnen von Burgund und Abkömmlings der Adornes aus Genua, in welchem dieser am 10. Febr. 1470 schrieb: „Ich vermache jeder meiner Töchter, Marguerite und Louise, welche beide Nonnen sind, die eine im Kloster der Kartäuserinnen zu Brügge, die andere zu St. Troud, je ein kleines Bildchen von der Hand des Jan van Eyck, vorstellend den heiligen Franciscus, und bestimme, daß auf die Flügel, so gut man

vermag, mein und meiner Frau Bildnis" gemalt werden". Der Testator besaß demnach zwei Bilder Jan van Eycks, welche beide denselben Heiligen vorstellten, denn er spricht im Plural von taveredkins; das eine ist spurlos verschwunden, das andere ist, aller Wahrscheinlichkeit nach, das in Rede stehende Bild der Turiner Galerie. Der Testator wurde 1483 in Schottland ermordet, seine Frau war bereits im Jahre 1462 gestorben. Ob der sein und seiner Frau Bildnisse betreffende Auftrag ausgeführt wurde, ist nicht zu ermitteln. Das Bild der Turiner Galerie gehörte, nach den hierüber eingeholten Mitteilungen des Direktors Gamba, am Anfange des 18. Jahrhunderts einer ehemaligen Nonne zu Casale im Piemontesischen, gelangte dann in den Besitz des Professors Bonzani, dann des Bürgermeisters Fasolo in Feletto, aus dessen Sammlung es 1860 in die Turiner Galerie kam. Gamba vermutet, daß das Bild im 16. Jahrhundert durch eine in Piemont eingewanderte flamändische Familie nach Italien kam. Abkömmlinge solcher Einwanderer leben daselbst noch heute mehrere, in deren Besitz sich zahlreiche kostbare Werke altflandrischer Meister befinden sollen. W. Hymans, der das Bild selbst genau untersucht hat, glaubt damit nichts weniger als eine gewagte Hypothese aufgeworfen, sondern lediglich den wirklichen Urheber eines bisher anonymen, aber von außerordentlicher Meisterschaft zeugenden Bildes bezeichnet zu haben, und wem die Vorsicht und Gewissenhaftigkeit dieses in jeder Beziehung sachkundigen und gründlich unterrichteten Gelehrten bekannt ist, der wird seinen Ausführungen ohne weiteres Glauben schenken. Wenn die neuen van Eycks schon etwas in Mißkredit geraten sind, so haben dies wahrlich nicht Forscher von solcher Vorsicht wie H. Hymans verschuldet.

Th. R. Rostock. Mit wie wenig Vorsicht man leider heutzutage manchmal an die Aufgaben monumentaler Malerei geht, dafür giebt die sogenannte heilige Blutskapelle in dem benachbarten Doberan ein warnendes Beispiel. Vor einigen Jahren ward dieser kleine, aber interessante gotische Backsteinbau restaurirt und in seinem Innern mit dekorativen Malereien ausgeschmückt. Als Bindemittel für die hierbei verwendeten Farben ist, wie es scheint, nichts als ein wenig animalischer Leim angewandt worden. Dieser hat aber bekanntlich die schlechte Eigenschaft, schon bei geringer Feuchtigkeit sich zu zersetzen und so zu verflüchtigen, daß die Farbe als ein leicht verwischbarer Staub zurückbleibt. In der That sind denn auch in dem kurzen Zeitraume von noch nicht 5 Jahren die Malereien im Innern der Kapelle bereits bis zur Hälfte zerstört und das übrige geht gleichfalls seinem Untergange rasch entgegen. Ausgeführt wurden diese dekorativen Malereien, über die als solche wir unser Urteil einstweilen uns vorbehalten, von dem Maler Andrea zu Dresden für einen beträchtlichen Preis, man spricht von 10000 Mark. Immerhin erregt dieser Vorfall einiges Befremden und es dürfte bei dieser Gelegenheit vielleicht angezeigt sein, Mecklenburg auf seine eigenen talentvollen jüngeren Kräfte aufmerksam zu machen, die ihre Ausbildung auf der Münchener Akademie erhielten und die bereits ihre Fähigkeit für monumentale Aufgaben bewiesen, denen aber von ihrem engeren Vaterlande derartige Aufträge bisher noch nicht zu teil geworden sind.

An der königl. Akademie der bildenden Künste zu München sind für das laufende Semester im ganzen 512 Schüler inskribirt. Nach ihrer Nationalität gehören dieselben an: 147 Bayern, 56 Preußen, 18 Württemberg, 12 dem Königreiche Sachsen, 10 Baden, 13 Hessen-Darmstadt, 3 Mecklenburg-Schwerin, 3 Oldenburg, 1 Luxemburg, 5 den sächsischen Herzogtümern, 1 den kl. Fürstentümern, 9 den freien Städten, 75 Österreich, 22 Ungarn, 12 Rußland, 10 Russisch-Polen, 1 Italien, 5 England, 6 Schweden, 14 Norwegen, 2 der Türkei, 1 Indien, 7 Griechenland, 42 Amerika, 21 der Schweiz, 1 Holland, 2 Schleswig, 4 Holstein, 1 Bulgarien, 1 Rumänien, 6 Elsaß und 1 Serbien. Nach ihrer Konfession scheiden sich dieselben in: 255 Katholiken, 211 Protestanten, 14 Griechen, 22 Israeliten, 1 Unitarier, 4 Freireligiöse und 5 Religionslose. Die Komponirschule besuchen 63, die technische Malklasse 168, die Naturklasse 115, die Klasse des Herrn Professors Raab 13 und die Antikenklasse 83, Bildhauer sind 70. Im gleichen Semester des vorigen Jahres waren im ganzen 509 Schüler inskribirt.

Zeitschriften.

L'Art. No. 469.

Le roman japonais „Okoma". Von Ph. Burty. (Mit Abbild.) — C. A. Sellier. Von R. Marx. (Mit Abbild.) — Ulysse Butin. Von A. Hustin. (Mit Abbild.)

The Academy. No. 607 u. 608.

The Institute of painters in oil. Von Fred. Wedmore. — Some minor exhibitions. — The Glass-paintings of Jean Cousin at Sens. Von Emilia F. S. Pattison. — Troja: Results of the latest researches and discoveries by H. Schliemann. Von A. J. Evans. — Dutch pictures recently exhibited at Edinburgh. Von A. Bredius. — Mr. Donnes alpine drawings.

The Portfolio. Januar.

Mrs. Pelham feeding chickens, painted by J. Reynolds. — Hogarth and the pirates. Von F. G. Stephens. (Mit Abbild.) — The „Birds" of Aristophanes at Cambridge. Von Henry Norman. (Mit Abbild.) — Soul and matter in the fine art. Von P. G. Hamerton. — The front of Rheims cathedral. — The artist in Venice. Von Julia Cartwright. (Mit Abbild.)

Revue des Arts décoratifs. No. 6.

La décoration des horloges. Von V. Champier. (Mit Abbild.) — L'orfèvrerie d'étain. Von Germain Bapst. (Mit Abbild.) — La guerre à la contrefaçon. Von P. Eudel. (Mit Abbild.) — La curiosité et les ventes.

Berichtigung.

In Nr. 5 der „Kunst-Chronik" wurde bei Besprechung der Liebhaber-Bibliothek alter Illustratoren mit vollem Recht die Beschaffenheit des zur Reproduktion von Cranachs Wittenberger Heiligtumsbuch verwandten Papieres getadelt. Wenn hier indessen eine absichtliche „altertümliche Schrulle" vorausgesetzt wurde, so beruht dies auf Irrtum. Die Rost- und Stockflecken, welche sich in dem (übrigens echt holländischen) Büttenpapier gebildet haben, sind eine Folge fehlerhafter Behandlung desselben nach erfolgtem Feuchten. Übrigens habe ich, um den in meiner Abwesenheit gemachten Fehler wieder gut zu machen, den Umtausch aller fleckigen Exemplare gegen reine ermöglicht.

Dr. G. Hirth.

Inserate.

VIII. Kunst-Auction

von

v. Zahn & Jaensch, Kunstantiquariat in Dresden.

Kupferstiche alter Meister

der französischen und englischen Schule des XVIII. Jahrhunderts.

Farbendrucke und Schabkunstblätter

sowie eine Auswahl der besten Blätter

moderner Künstler

und einige schöne Handzeichnungen moderner Meister

zum Theil aus dem Nachlasse eines österreichischen Kunstfreundes und aus dem Besitz eines hervorragenden deutschen Kunstgelehrten

mit einer vorzüglichen

Kunst-Bibliothek

Pracht- und Kupferwerke, Seltenheiten, Kunstbücher.

Versteigerung zu Dresden,

Montag den 14. Januar 1884 und folgende Tage von 10—3 Uhr in unserm neuen Auctions-Salon. (3)

Dresden, Schlossstrasse 22. I. Etage.

Der Westfälische Kunstverein

zu Münster i/W.

sucht ein Nietenblatt in Kupferstich für das Jahr 1884; circa 1000 Exemplare Preis 1 bis 6 Mark. Anerbietungen werden unter der Adresse des Vereins baldigst erbeten (1)

Verlag von E. A. Seemann. Leipzig.

ATLAS

zur Geschichte der Baukunst.

Auf Veranlassung der technischen Fachschule in Buxtehude aus den „Kunsthistorischen Bilderbogen" zusammengestellt. 40 Tafeln mit 300 Abbildungen, 1883. gr. 4. geb. M. 2. 80.

Neue Photographien von Ad. Braun & Co. Dornach.

Vertretung und Lager in der Kunsthandlung

Hugo Grosser. Leipzig.

Langestrasse 37.

A. Mantegna, der Triumphzug des Jul. Caesar

in der Königlichen Gemälde-Gallerie zu Hampton-Court.

15 Blatt Photographien nach den Originalen,
in unveränderlichem Kohleverfahren, Grösse der Photograph. 40×50 cm. Preis eines Blattes M. 12.—
Subscriptionspreis für alle 15 Blatt zusammen M. 150.—

Ausstellung von Gemälden älterer Meister

im Berliner Privatbesitz

zu Ehren der silbernen Hochzeit des deutschen Kronprinzen-Paares in der Königl. Akademie der Künste in Berlin vom 25. Januar bis Anfang März 1883.

49 Blatt unveränderl. Kohlephot. Grösse 40×50 cm à M. 12.—
17 „ „ „ „ 24×30 cm à M. 6.
11 „ „ „ (Sculpt.) „ 24×30 cm à M. 6.—
Subscriptionspreis für alle 77 Blatt zusammen M. 620.—

Ausführliche Prospekte und Verzeichnisse, **auf Wunsch auch Ansichtssendung beider Werke** durch (1)

den obengenannten Vertreter der Verlagsanstalt,

Hugo Grosser, Kunsthandlung. Leipzig.

Tanagra-Figuren.

Katalog mit 20 Illustrationen dieser köstlichsten Publicationen des Kunsthandels versendet gratis und franco

Fritz Gurlitt,
Kunsthandlung.
Berlin W.,
29 Behrenstrasse.

Im Verlag von **E. A. Seemann** in Leipzig ist kürzlich erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Wiener Kunstbriefe

von **M. THAUSING.**

Mit dem Bildniss des Verfassers. 1884. engl. cart. M. 6. —.

Eine Sammlung zerstreuter Aufsätze kunsthistorischen Inhalts, welche die verschiedensten [illegible] Kunstforschung anschlagen und den Leser durch den lebendigen Ton des Vortrags anregen und fesseln. Die Einleitung bildet eine geistvolle Abhandlung uber die Stellung der Kunstgeschichte [illegible] Wissenschaft. Dieser folgt „eine Jugenderinnerung an Clara Heyne", in welcher der Verf. mit Gluck den novellistischen Ton anschlägt und uns mit Herz und Sinn teilnehmen lässt an den schonen „Tagen von Dresden", wo er unter Leitung der alteren Freundin zuerst die Sprache der alten Meister in der Dresdner Galerie verstehen lernte. Ein weiteres Kapitel handelt von dem Verhaltnis Deutschlands zur Gothik, das folgende von der deutschen Kunstreform im 16. Jahrh. Zwei Essays befassen sich mit Durer, zwei andere mit Leonardo, je einer mit Callot und Sodoma, drei mit Giorgione und ein besonders interessantes Kapitel handelt uber Katharina Cornaro und Lucrezia Borgia — offenbar eine reiche Speisekarte, bei der es ubrigens auch nicht an pikanten Zwischengerichten fehlt. (Seemanns Litterar. Jahresbericht.)

Populäre Aesthetik

von **C. Lemcke.**

5. verbesserte und vermehrte Auflage geb. 11 Mark.

Joh. Chr. Reinhart und seine Kreise.

Ein Lebens- und Culturbild nach Originalquellen dargestellt von

Otto Baisch.

geh. 5 Mark geb. M. 6. 50.

Berlin C. **E. Eckart,** 24 Wallstr. 24.

Specialität

Cartons, Passepartouts, [illegible] zum Einrahmen resp. Auflegen auf Stiche, Radirungen, Zeichnungen, **Aquarellen fertigt als** Specialität in den feinsten [illegible] jede Form und Grösse von einfachen bis **zu den elegantesten Ausführungen.**

Einrahmungs-Institut.

Luxus-Papier für Einrahmungszwecke.

19. Jahrgang.

Beiträge [illegible]

17. Januar

Nr. 14.

[illegible]

1884.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

[illegible]

Das Kunstbudget Italiens.

Rom, 4. Januar 1884.

J. E. Es ist im allgemeinen wenig bekannt, welche enormen Summen Italien auf die Erhaltung seines Kunstpatrimoniums jährlich verwendet. Im Gegenteile wird im Auslande häufig [illegible] darüber, daß die italienische Regierung ihre Kunstschätze angeblich vernachlässige und denselben nicht die [illegible] angedeihen lasse, welche dieselben verdienen. Ein Blick auf das italienische Budget genügt, um diese Anklagen wenigstens zum Teil zu entkräften, wenn man den ungeheuren Reichtum berücksichtigt, den Italien an Altertümern, Kunstschätzen u. s. w. besitzt.

Im Jahre 1883 verausgabte Italien als jährliche Summe für die Verwaltung seines Kunstpatrimoniums nicht weniger als 3533060 Lire, 45 Cent., zu der noch ein Nachkredit von 256000 Lire zu rechnen ist, welcher wegen der Unzulänglichkeit der obenerwähnten Summe in das Budget eingestellt werden mußte.

Interessant ist die Verteilung dieser Summen auf die verschiedenen Zweige der Generalverwaltung des Staates, so weit sich dieselbe auf die Kunst, Altertümer u. s. w. bezieht. Die Besoldung des Personals der Museen, der Nationaldenkmäler und der Ausgrabungen beläuft sich auf 655291 Lire, 10. Auf die Erhaltung der Museen, der Pinakotheken, Galerien, Sammlungen verwendete man im Jahre 316273 Lire. Die Ausgrabungen und die Instandhaltung öffentlicher Denkmäler erforderte die Summe von 809099 Lire, 37. Für den Dom von Mailand wurden ferner wie jedes Jahr 122800 Lire [illegible]. [illegible] gelde, welches bekanntlich seit mehreren Jahren in den [illegible] Museen erhoben wird, [illegible]. Die Unkosten für die Kunstakademien beliefen sich auf 574588 Lire, 29, für Gehälter, Lokale rc.; für Stipendien, Subsidien rc. noch extra auf 305883 Lire, 35. Die noch restirende Summe von einer halben Million, um [illegible] verschiedenen Institute musikalischer Natur.

Von der außerordentlichen Ausgabe von 256000 Lire, welche die Regierung 1883 [illegible] verausgabte, entfallen: 57000 Lire auf die Restaurirung des [illegible] in [illegible] Lire auf die Kunstakademie in Rom; 15000 Lire auf die römischen Ausgrabungen [illegible] in den verschiedenen Museen; 28000 Lire auf die Sicherung, Aufstellung rc. der bei der Tiberregulirung im Bette des Flusses und im Ufer aufgefundenen antiken Gegenstände, Monumente [illegible] 20000 Lire auf das kunstgewerbliche Museum in Neapel; 30000 Lire auf die Kunstakademie ebendaselbst, und schließlich 100000 Lire auf die Isolirung des Pantheons in Rom, welche mehr als eine halbe Million kostete. Dieser Betrag wurde [illegible] Budgetjahre verteilt.

Für das laufende Budgetjahr 1884 [illegible] Parlament [illegible]. Einstweilen sind dieselben nur für das erste Semester in das Budget [illegible]

Jahr vom dem 1. Juli bis zum 30. Juni verlegt wurde, statt die frühere Rechnung vom 1. Januar bis 31. Dezember beizubehalten. Die Ausgaben für die ersten sechs Monate dieses Jahres belaufen sich bezüglich des italienischen Ministeriums als fixe Summe auf 1815821 Lire, 68 Cent., als Nachkredit auf 179250 Lire, zusammen mithin für ein Semester auf 1995071 Lire 68 Cent.

Die Gehälter des Personals [illegible] stellen sich in diesem Voranschlage auf [illegible] Lire, 38 Cent., die Erhaltung der Museen [illegible] auf 158136 Lire, 5 Cent.; auf die Ausgrabungen und Erhaltung öffentlicher Denkmäler [illegible] L., 68, auf den Mailänder Dom 61100; auf die Erwerbungen 2c. durch die Eintrittstaxe 181159 L., 75, auf die Gehälter bei der Kunstakademie 272169 L., 15, auf Stipendien für Künstler 2c. 152941 L., 67. Die übrigen 230000 circa finden ihre Verwendung bei den Konservatorien 2c.

Von den 179250 Lire der Extraausgaben kommen wieder 28500 Lire auf die Restaurirung des Dogenpalastes in Venedig, 3000 Lire auf die Kunstakademie in Rom, 7500 auf die römischen Ausgrabungen [illegible] für welche jedoch noch ein ganz bedeutender Extrakredit von mehr als einer Million für die Vollendung der Ausgrabungen auf dem Forum Romanum erforderlich sein wird, 8000 Lire auf das Tibermuseum in Rom, 10000 Lire auf die Kunstgewerbeschule in Neapel, 15000 auf die Kunstakademie in Neapel; 100000 auf die Isolirung des Pantheons in Rom; und schließlich 7250 Lire auf die Restaurirung des monumentalen Palastes der Universität in Genua.

Die Kunstausstellung schweizerischer Künstler zu Basel.

Basel, das in Kunstangelegenheiten von jeher allen andern Schweizer Städten vorangegangen ist, hat die Initiative ergriffen, um auf das Kunstleben in der Schweiz fördernd einzuwirken, indem es eine für hiesige Verhältnisse recht reichhaltige Kunstausstellung eröffnete.

Die direkte Veranlassung dazu war folgende. Eine Anzahl Schweizer Künstler, an der Spitze Frank Buchser, richteten das Ansuchen an den Staat, jährlich 150000 Frs für Kunstzwecke auszusetzen; sie wurden abschlägig beschieden, worauf die Stadt Basel, welche ohnehin etwas neidisch auf Zürich war, das durch die Landesausstellung so sehr in den Vordergrund getreten ist, gern die Gelegenheit ergriff, um [illegible] eine lokale, aber reichhaltige Ausstellung ins Leben zu rufen. Basel besitzt eine ansehnliche Künstler[illegible] [illegible] Böcklin [illegible] zwar derzeit [illegible] Stückelberg und Brünner hervorragen.

Ersterer hat sich ganz besonders um das Gelingen des „Schweizer Salon" in Basel bemüht, und man muß bekennen, für die geringe Künstlerschar, welche die Schweiz aufweist, und in Anbetracht der so kurz vorangegangenen Landesausstellung, ist die Ausstellung recht lobenswert ausgefallen. Zum mindesten bringt sie eine Anzahl wirklicher Kunstwerke und trägt überhaupt ein vornehmeres Gepräge als die wandernden „Schweizerischen Kunstausstellungen". Diese Wanderausstellungen hatten ein beinahe jahrmarktsmäßiges, ja schaubudenartiges Ansehen. Es fand sich dort viel schlechtes Dilettantenwerk vor und wurde oft in recht unkünstlerischer Weise dem Publikum geboten, — z. B. verblieben die Bilder wegen des Herumziehens meistens in Kisten und wurden in diesen — nur die Deckel abgenommen — aufgehängt; ferner war die Einrahmung oft eine sehr elende, daß man meinte, alte Spiegelrahmen wären verwendet worden. Besonders aber trug der Umstand, daß in den kleinen Städten die Ausstellungen in Räumen abgehalten wurden, welche für diesen Zweck wenig geeignet waren, dazu bei, daß bedeutendere Schweizer Künstler, ob sie nun im In- oder Auslande wohnten, es meist vorzogen, die Ausstellung gar nicht zu beschicken und sich nur an fremdländische Ausstellungen hielten, weshalb das Publikum sie auch meist gar nicht als „Schweizer" kannte.

Sehr reich ist Professor Karl Brünner aus Basel vertreten. Seine Bildnisse sind in der Zeichnung höchst exakt; ohne irgendwie zu idealisiren, scheint Brünner doch die Gabe zu besitzen, jeden von seiner liebenswürdigsten Seite aufzufassen. Das Männerporträt, Herrn Imhof-Rüsch, den Direktor des Baseler Kunstvereins darstellend, macht den Eindruck des sprechend Ähnlichen. Sehr viel Geschmack bekundet auch das Arrangement von Kleidung, Hintergrund. Am gelungensten von seinen Bildern dünken uns aber die Kinderporträts, insbesondere die beiden Brustbilder-Pendants, Knabe und Mädchen. Aus diesen Zügen spricht die volle Kindlichkeit mit all ihrem Reiz und all ihrer Unschuld. Die Kinder haben überhaupt auf der Baseler Ausstellung gute Vertretung gefunden. Etwas Anmutigeres als Stückelbergs Porträts seiner eigenen beiden Kinder, des blondlockigen, kecken Knaben mit den frischen Augen und des sanften, lieblichen Mädchens in dem schlichten langen Haar, mit einem blauen Kleidchen angethan, läßt sich kaum denken. Ein sehr hübsches Historienbild — das einzige bemerkenswerte — hat E. Boßhard (München) geliefert „Die mutige Frau von Schleins". J. Grob (München) bringt ein sehr anmutiges Genrebild „Der Apfel". Der alte Großvater überreicht dem jüngsten Enkelchen, das auf der Mutter Arm hockt und vom Vater und den größern Geschwistern umstanden wird, einen Apfel. Hoslinger

führt uns außer einem recht gelungenen Männerporträt das Bild einer Zigeunerin vor, die zwar nicht durch Schönheit wohl aber durch feine Charakteristik fesselt. Auch Frank Buchsers Seitenstück „Janula von Janina" scheint eine Zigeunerin zu sein. In ihrer bunten Tracht, die grell gegen den bei Buchser stereotypen hochblauen Himmel absticht, beleidigt sie unser Auge nicht minder als das bunte Gewirr seines „Maurischen Marktes". Einen angenehmen Eindruck macht sein „Arabischer Kastagnettenschläger" dessen grauer, alter Mantel uns neben so vieler Buntheit eine wahre Augenweide ist.

T. Dufaux' „Besuch bei der Wöchnerin" und Ravels „Le premier nuage" sind echt französische Bilder im guten Sinn, elegant in jeder Beziehung, in der Pinselführung, in der Haltung und Kleidung der Personen, in der Dekoration der Räume, und dabei sind die kleinen Figürchen charakterisirt und durchgearbeitet bis ins Feinste, besonders in dem erstgenannten Gemälde. Französisch im minder guten Sinn, sind Frl. Schäppi's Pariser Gemälde. „Das Kind im Gemüsegarten", „Der Winkel in meinem Garten" und „Die Kinder mit der Puppe" sind höchst unharmonische und unerfreuliche Gemengsel von Kohlköpfen, geputzten Kindern, unkenntlichen Blumen etc., die allerdings ein gewisses technisches Können verraten. Viel erfreulicher sind Frl. Roedersteins Produkte — Porträts und Studienköpfe. Ihre Bilder sind keck und saftig gemalt und zeigen einen gesunden Realismus. Freilich mit der frappanten, kühnen Technik von Girons Pariser Männerporträt daneben [illegible] die ihren immerhin noch nicht messen. Girons Bild ist höchst interessant. Ein geistreicher Kopf, geistreich wiedergegeben. Die [illegible] Malweise scheint in der Nähe höchst dekorativ, doch wenn man nur wenige Schritte zurücktritt, wirkt sie ungemein präcis. Grundverschieden ist wieder Weißbrods Frauenporträt, das in feiner, delikater Behandlung, in detaillirtester Ausführung, seinesgleichen sucht. Die zarte Frauenbüste in dem weißen Gewand wirkt ungemein duftig.

Albert de Meuron bringt uns mit seiner „Allegorie der Jungfrau" ein eigentümliches Bild. Es faßt die Jungfrau aus dem Berneroberland als keusches, junges Weib auf, das in den Wolken schwebt, und umgiebt es mit den Attributen der Alpenregion, sowohl den Tieren der höchsten Alpenwelt, Gemse, Schneehuhn etc., die aus den Wolken hervorlugen, als auch mit Blumen der höchsten Regionen, welche zu des Mädchens Füßen sprossen.

Ritz steht mit seinem „Spiel ohne Gewinn", einigen auf rauher Bergeshöhe [illegible] spielenden Geisbuben, in der Mitte zwischen Landschaft und Genre. Der zum Teil nebelverhüllte Berghintergrund ist uns als Ritz'sche Lieblingsstimmung [illegible] bekannt, übt aber immer wieder Reiz aus; die jugendlichen Spieler sind höchst gelungene Figuren. — Ritz's „Matterhorn" ist eine schöne Gebirgsstudie.

Das Großartigste auf landschaftlichem Gebiet leistet Albert Gos. Sein „Gewitter im Lauterbrunnerthal" ist ein Bild von grandioser Wirkung und erhabener Schönheit. Die Tiefe der Farbe, im Hintergrunde der dunkle Himmel, die leuchtende Lichtlinie im Vordergrund, das alles vereinigt Gos zu einem Gemälde, dessen Eindruck sich über den einer einfachen Landschaft weit erhebt. Es ist, möchte ich sagen, eine gemalte Ballade! Die elementare Gewalt in ihrer Allmacht wirkt wahrhaft erschütternd. Nicht wenig trägt zu der mächtigen Wirkung die breite Technik, die freie Malweise bei. Das ganze Bild ist in [illegible] gehalten, der Pinsel scheint sehr wenig oder gar nicht zur Verwendung gekommen sein. Gos' zweites Bild, „Walliseralpe im Herbst," ist bei allem Reiz, der über diese herbstliche Hochgebirgslandschaft ausgegossen ist, nur Eingeweihteren, d. h. solchen, die selbst schon das Hochgebirge besucht haben, verständlich.

R. Koller (Zürich) ist mit einem sehr schönen Bild „Kühe am See" vertreten. Daß dieselben aufs sorgfältigste und naturgetreueste ausgeführt sind, braucht bei Koller keiner Erwähnung. Ein anderer Meister, der im Tier- und Landschaftsbild excellirt, Buagnat, bringt uns zwei bereits in der Besprechung über die Zürcher Landesausstellung lobend erwähnte Bilder „Ufer des Genfersee's" und „Weide bei Corsier".

In E. Ortgies, einem noch sehr jugendlichen Künstler, scheint der Schweiz wieder ein Tiermaler von hervorragendem Talent erstanden zu sein. Die „Neugierigen Ziegen", die in Abwesenheit des Malers dessen Stuhl erklimmen und ihr eigenes Bildnis erblicken, stellen dem jungen Künstler das Zeugnis guten Humors aus.

Eines höchst interessanten Bildes haben wir vor allem noch zu gedenken, einer Landschaft von [illegible]: „Burg am Meere". Eine alte Burg [illegible] umrankt über dem tiefblauen Meeresspiegel. Ein heftiger Wind scheint die hohen Cypressen neben der Burgmauer zu peitschen. [illegible] über der öden Landschaft [illegible] der Himmel.

Bilder von ruhiger Schönheit sind Rüdisühlis Landschaften. Die herbstlich-abendliche Stimmung ist prächtig durchgeführt in einem unter dem Titel „Es dunkelt", ausgestellten Gemälde. Wie fein sind darin alle Details! Ebenfalls sehr bemerkenswert, doch hinter dem erwähnten Bild zurückstehend, ist seine Herbstlandschaft aus dem Jura. A. Bauers Mondscheinlandschaft ist ein allerliebstes Stimmungsbild, es

[illegible] „[illegible] Zauber [illegible]“ [illegible]

[illegible] C. R.

Nekrologe.

Fr. François Lenormant, der am 9. Dezember zu Paris [illegible] 47 Jahre alt starb, hat die [illegible] glänzenden, wenn auch [illegible] Bahn [illegible] vollendet. Er war am 17. Januar 1837 als Sohn des [illegible] Charles Lenormant geboren, [illegible] in jungen Jahren [illegible] in Athen [illegible]. [illegible] Studien [illegible] zeichnete er sich durch [illegible] Gedächtnis und [illegible] Auffassung aus, so daß er schon im 14. Jahre seine erste wissenschaftliche Abhandlung [illegible] „[illegible] archéologique“ veröffentlichen konnte. Seinen Gelehrtenruf begründete er jedoch erst mit der 1856 erschienenen Studie: „Essai sur la Classification des Monnaies des Lagides“, die ihm im [illegible] 20 Jahre [illegible] den Preis der Akademie für Numismatik eintrug. Während einer [illegible] Thätigkeit kehrte er seitdem immer wieder in dem weiten Reiche der Archäologie mit einer gewissen Vorliebe bei der Wissenschaft ein, [illegible] entnommen hatte, und schloß jene denn auch mit einer ihrem Gebiete angehörigen Arbeit, dem Bande über „[illegible]“, den er für [illegible] Bibliothèque de l'Enseignement des Beaux-Arts noch auf seinem Krankenlager schrieb. Zwischen diesen beiden Grenzmarken seiner litterarischen [illegible] nun aber so viele [illegible] Fruchtbarkeit, daß [illegible] ihre einfache Aufzählung die Grenzen dieses Lebensabrisses [illegible]. [illegible] Jahr [illegible], ohne daß seine Feder irgend einen Gegenstand aus dem weiten Gebiete, das seine Kenntnisse beherrschten, in [illegible] Werke behandelt hatte, [illegible] alle Fachzeitschriften nicht bloß seiner Heimat, sondern [illegible] Italiens [illegible]. Es giebt wenige Zweige der Archäologie im allgemeinen, und wohl kaum einen der orientalischen insbesondere, der ihm nicht irgend einen Beitrag von Bedeutung [illegible] der Kenntnisse [illegible] der Intuition [illegible] er unter seinen Fachgenossen kaum seinesgleichen: was immer er innerhalb des weiten Wissenskreises, den seine Forschung umspannte, zum Gegenstande der Darstellung machte, immer wußte er Klarheit darüber zu verbreiten. Daß er im einzelnen zuweilen strauchelte oder irrte, ist bei der Ausdehnung seines Studienfeldes kaum anders denkbar.

Nach seinem glänzenden schriftstellerischen Debüt hatte Lenormant den Auftrag erhalten, auf Staatskosten Ausgrabungen auf der Stätte von Eleusis vorzunehmen, als deren Frucht er „Recherches archéologiques à Eleusis“ (1860) und „Monographie de la voie [illegible]“ (1864) veröffentlichte. Inzwischen war er (1862) zum zweiten Bibliothekar des Instituts ernannt worden, welche Stelle er zehn Jahre bekleidete, um sodann nach zweijähriger Zwischenzeit, die er zu wissenschaftlichen Forschungsreisen verwandte, den Lehrstuhl für klassische Archäologie an der Nationalbibliothek einzunehmen, den er bis zu seinem Tod verwaltete. — Seit 1863 arbeitete er an seinem großen Werke: „La Monnaie dans l'Antiquité“ (3 Bände); zwischenhinein verfaßte er den Text zu dem Kupferwerke „Les tableaux du musée de Naples“ und eine zusammenfassende Darstellung der prähistorischen Archäologie unter dem Titel: „Les premières civilisations“ (2 Bände 1874, deutsch Jena, 1875). 1875 gründete er sodann mit de Witte die „Gazette d'Archéologie“, der er bis zu seinem Tode als Redakteur und einer ihrer Hauptmitarbeiter angehörte. — Unter den nicht der Archäologie im engern Sinne angehörenden Werken Lenormants sind jene, die sich mit der Urgeschichte der orientalischen Völker beschäftigen, besonders hervorzuheben, als: „Manuel d'histoire ancienne de l'Orient“ (1868, 6. Aufl. 1876, 3 Bände), „Origines de l'histoire d'après la Bible“ (1878), „Histoire du peuple juif“, „La Magie chez les Chaldéens“, „Histoire des peuples orientaux et de l'Inde“ u. a. m. Seit seiner Jugend, als er die Ausgrabungen zu Eleusis geleitet, hatte Lenormant die Vorliebe für wissenschaftliche Explorationen behalten und ihr auf ausgedehnten Reisen in Italien und dem Orient, die er in den Ruhepausen seiner Lehrthätigkeit unternahm, wiederholt nachgehangen. Leider sollte sie auch die Ursache seines frühen Todes werden. In den letzten Jahren hatte er die bekanntlich noch höchst unwirtlichen Gegenden Süditaliens durchforscht und als Frucht seiner Studien die beiden von vielseitiger Belehrung strotzenden Werke veröffentlicht: „La Grande-Grèce. Paysages et Histoire“ (2 Bände, 1880) und „A travers l'Apulie et la Lucanie“ (2 Bände, 1883). Dort scheint er seine im übrigen kräftige Gesundheit untergraben zu haben; eine Wunde, die er als Nationalgardist bei der Belagerung von Paris davongetragen und die nun von neuem aufbrach, warf ihn im August v. J. aufs Krankenlager, auf dem ihn, infolge einer Knochenhautentzündung, ein früher Tod ereilte. C. v. F.

C. v. F. Ulysse Butin, einer der begabtesten Seemaler der jüngeren französischen Schule, ist am 9. Dez. zu Paris in noch jungen Jahren einem Leberleiden erlegen. Er war 1838 zu St. Quentin von armen Eltern geboren und mußte früh seinen Lebensunterhalt als Zeichner in einer der Mousselinfabriken seiner Vaterstadt verdienen. Nebenher besuchte er die dortige Kunstschule und auch später, als er nach Paris übergesiedelt war, mußte er seine Zeit in gleicher Weise zwischen dem [illegible] einer Fabrik und den Kursen an der École des Beaux-Arts teilen. Der Zufall führte ihn 1874 an die

Seeküste nach Villerville, wo er, ergriffen von der Majestät des Meeres, fortan in der Nachdichtung seiner Scenerien den seiner eigentümlichen Begabung zusagenden Boden fand. Schon 1875 gewann er mit dem Bilde L'Attente eine Medaille dritter, 1878 mit dem Enterrement à Villerville, seiner besten Schöpfung, die der Aufnahme in die Sammlung des Luxembourg gewürdigt wurde, eine solche zweiter Klasse im Salon. Seither folgten sich seine Gemälde in schneller Aufeinanderfolge, darunter als bemerkenswerteste: La femme du pêcheur (1878), Départ pour la pêche (1879), Ex-voto (1880), L'homme à l'amer (1881), Mise à l'eau (1883), — sämtlich Darstellungen, die das Leben und Weben des Meeres in Verbindung mit jenem der daran geknüpften menschlichen Existenzen zum Gegenstande haben, und in denen sich Frische der Auffassung mit tüchtigem malerischen Können paart.

C. v. F. **Jean Baptiste Lesueur**, Doyen der Akademie der schönen Künste und wohl der älteste unter den Architekten Frankreichs, ist am 26. Dezember im vollendeten 89. Lebensjahre zu Paris gestorben. Geboren zu Clairefontaine am 5. Oktober 1794, ward er mit 17 Jahren in die Ecole des beaux-arts aufgenommen, wo er als Schüler Percier's, später Famins, 1811 den zweiten, 1819 den großen Preis für Architektur gewann, welch letzterer ihn für mehrere Jahre nach Rom führte. Von dort sandte er eine bemerkenswerte Restauration der Basilica Ulpia am Trajansforum als Preisarbeit ein. Die erste bedeutendere Arbeit, die er nach seiner Rückkunft ausführte, war der Bau der Kirche zu Vincennes. Von 1836—1846 führte er sodann mit Godde den Erweiterungsbau des Hôtel de Ville durch. Außerdem entwarf er die Pläne für das Musikkonservatorium zu Genf und für zahlreiche Privatbauten in Paris. Seit 1846 Mitglied des Instituts, ward er kurz darauf als Professor der Architektur an die Ecole des beaux-arts berufen und zum Architekten der Stadt Paris ernannt. Auf litterarischem Gebiete hat sich Lesueur durch die beiden Werke: Histoire et théorie de l'architecture und Chronologie des rois d'Egypte einen Namen gemacht; das letztere wurde seinerzeit sogar von der Academie des inscriptions et belles lettres gekrönt.

Kunstlitteratur.

x. — Die **Bibliothèque de l'enseignement des Beaux-Arts,** welche mit Unterstützung der Administration der schönen Künste in Paris bei A. Quantin erscheint, ist kürzlich wieder um eine Anzahl neuer Bände vermehrt worden. Es sind die folgenden: Medailles et monnaies von Fr. Lenormant, Mythologie figurée de la Grèce von Max Collignon, La peinture Flamande von A. J. Wauters, L'Art Byzantin von C. Bayet. Jeder dieser Klein-Oktavbände umfaßt gegen 400 Seiten und ist reich mit zinkotypirten Illustrationen ausgestattet. Der Preis jedes Bandes beträgt nur 4 Franken.

Kunsthistorisches.

Fy. **In der Kirche St.-Ouen zu Rouen**, einem gotischen Bau des beginnenden 14. Jahrhunderts, sind in der Kapelle des heil. Franziskus (auch Chapelle du Roy benannt) neuerlich Wandmalereien aufgedeckt worden, die bis auf die Erbauungszeit der Kirche zurückzugehen scheinen und wohl während der ersten Revolution übertüncht worden sein mögen. Das Hauptbild ist eine Darstellung der himmlischen Seligkeit: Gottvater thront mit der Welt in den Händen in der Mitte desselben, der heilige Geist schwebt als weiße Taube von ihm hernieder gegen die Engelchöre und Heiligen, die anbetend zu seinen Füßen angeordnet sind. Die Gewölbefelder sind mit Seraphsköpfen und Gestalten fliegender Engel ausgefüllt.

Fy. **In Nimes** wurde bei Gelegenheit von Grabarbeiten, die mit der Anlage eines neuen Stadtteils zusammenhängen, ein prächtiges römisches Mosaik entdeckt, welches nach dem Urtheil von Kennern selbst in den Museen Italiens kaum seinesgleichen findet. Obgleich es noch nicht völlig aufgedeckt ist, konnte man doch schon seine Ausdehnung, den Gegenstand der Darstellung sowie die Vortrefflichkeit der Ausführung und die tadellose Erhaltung feststellen. Das Bild nimmt etwa eine Fläche von zwölf Quadratmetern ein und stellt die Huldigung einer besiegten Völkerschaft vor einem römischen Kaiser dar. Dieser sitzt in seinem Palast auf dem Throne, an den sich eine nur von leichten Schleiergewändern umhüllte weibliche Gestalt — wohl die Personifikation des Sieges — lehnt. Zwei Personen führen vor dem Throne einen Löwen und einen Eber — etwa die Symbole der Macht und Stärke des unterworfenen Volkes — vorbei, gefolgt von einem römischen Krieger als Wache; hinter ihnen zieht eine Schar von Gefangenen oder Sklaven einher. Die ganze Scene ist von einer reichen dekorativen Umrahmung umschlossen. Komposition und Zeichnung verraten hohen Geschmack; sie, wie auch der harmonische Reichtum der Farbenwirkung, deuten auf das Werk eines hervorragenden Künstlers der besten, etwa Augusteischen Epoche. Der kostbare Fund wird in dem städtischen Museum geborgen werden.

Personalnachrichten.

C. v. F. Dr. **Wilh. Gurlitt**, a. o. Professor für klassische Archäologie an der Universität zu Graz, wurde zum Konservator der Centralkommission für Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale für den Bereich von Steiermark ernannt.

C. v. F. **Prof. Ludwig Mayer** wurde an Stelle des Prof. Dr. E. Zeller, der aus Gesundheitsrücksichten seine Entlassung nahm, zum Vorstand der Staatssammlung vaterländischer Kunst- und Altertumsdenkmale und Inspektor des Medaillen-, Kunst- und Altertümerkabinets in Stuttgart ernannt.

C. v. F. Dr. **Charles Waldstein**, Dozent der klassischen Archäologie an der Universität zu Cambridge, ist an Stelle des Sidney Colvins, der zum Kustos des Kupferstichkabinets im Britischen Museum gewählt wurde, zum Direktor des Fitzwilliam-Museums in Cambridge ernannt worden.

Kunstvereine.

Fy. **In Neapel** ist unter dem Protektorat der Königin Margherita eine Gesellschaft für das Studium der Geschichte der Miniaturmalerei gegründet worden. Ihr Vorsitzender ist Cav. Bartol. Capasso, der gelehrte Kenner neapolitanischer Geschichte, eines ihrer thätigsten Mitglieder Don Oderisio Piscicelli, Mönch in Montecassino, Herausgeber der Paleografia artistica di Montecassino.

Sammlungen und Ausstellungen.

C. v. F. **Im South-Kensington Museum** ist seit kurzem leihweise eine Auswahl aus den Kunstschätzen Mr. Drury Fortnums ausgestellt, des bekannten Sammlers und gelehrten Verfassers der Kataloge der Bronzen und Majoliken desselben Museums. Die vorgeführten Werke gehören in ihrer überwiegenden Mehrzahl denn auch den ebengenannten Kunstzweigen an. Die Bronzen, zumeist Werke der italienischen Renaissance des 15. und 16. Jahrhunderts, repräsentiren ebensowohl das Gebiet des Kunstgewerbes wie jenes der idealen Skulptur. Unter den über dreißig Stücken der ersten Kategorie (Schreibzeuge, Salzbehälter, Leuchter u. dgl.) findet sich eine Replik des Leuchterpaares im Kensington-Museum, das dort als Werk Pollajuolo's gilt, dann das schöne Tintenfaß mit den geflügelten weiblichen Gestalten — Sphinxen oder Harpyien — an den Ecken, u. a. m. An figürlichen Bildwerken ragen hervor: eine fußhohe Statuette Johannes des Täufers, mit dem Kamelfell bekleidet, vermutungsweise dem Donatello zugeschrieben; die Gruppe eines sitzenden gefesselten Satyrs mit einer Nymphe und einem Kupido an seiner Seite und einem Kind zu seinem Füßen (ehedem in den Sammlungen Bernal und Uzielli); eine Plaquette der Grablegung Christi, unzweifelhaft der unmittelbaren Schule Donatello's entstammend; ein Medaillon mit der Darstellung Eliah's, der im feurigen Wagen gen Himmel fährt, als ein Werk des Mantuaner Medailleurs Sperandio angesprochen; endlich — das räumlich größte der ausgestellten Werke — eine gleichzeitige Replik des Reliefs: „Triumph der Ariadne“, von der Bronzebasis des Idolino in den Uffizien, die früher dem Desiderio da Settignano und Vittorio Ghiberti zugeschrieben, nunmehr allgemein als ein Werk des spätern Cinquecento anerkennt wird. Unter den Majoliken fesseln die Aufmerksamkeit des Kunstfreundes insbesondere drei Speci

nunr [illegible] zwei kleine Kannen und eine [illegible] so seltenen, blau und weiß bemalten [illegible], das [illegible] im Jahre 1585 vom Herzog [illegible] in Florenz errichteten Fabrik, der ersten in Europa, [illegible] unbekannt von [illegible]. Sodann ein Paar Apothekerflaschen [illegible] in blauem Blau mit [illegible] aus dem 15. Jahrhundert, endlich eine [illegible] in Blau und Grau, in der Form von [illegible] ganz [illegible] dem Quattrocento an, darunter eine, welche [illegible] der [illegible] Donato [illegible] und als Werk [illegible] der Kunst [illegible] am lebenden oder toten [illegible] zu nehmen. Eine zweite Büste, eines jungen Mannes mit [illegible] Benvenuto Cellini's, [illegible] denn ein [illegible] haben wir ja nicht. — [illegible] ein [illegible] in bemaltem Stucco, die Madonna mit dem Kinde, [illegible] von einem Engel begleitet, darstellend, sowie auch ein Flachrelief in [illegible] „Madonna mit Kind", dieses in der Weise des Desiderio da Settignano, während [illegible] Schule Verrocchio's weist.

J. E. **Denkmal für Viktor Emanuel in Rom.** Am 5. Jan. wurde in Rom, in Gegenwart des Königs, der Königin und der Diplomaten, vom [illegible] die Ausstellung der Entwürfe eröffnet, welche zu der zweiten Preisbewerbung um das große Nationaldenkmal für Viktor Emanuel in Rom eingegangen sind. Die Entwürfe belaufen sich auf 98. Dieses Mal behandeln dieselben sämtlich die Aufgabe, das Nationaldenkmal auf dem Nordabhange des Kapitols, auf der Axe der Corsostraße zu errichten, so daß der Hauptteil desselben sich an die Nordseite der Aracelikirche lehnt und seine Front nach der Piazza del Popolo resp. dem Corso zuwendet. Die Konkurrenten nahmen alle den Bedingungen des Programms bezüglich der [illegible] entsprechenden Entwürfe an, ohne sich um den künstlerischen Wert derselben zu kümmern. Die Projekte bestehen meistens aus architektonischen Entwürfen, bei denen die Reiterstatue des Königs erst in zweiter Linie als maßgebend bei der Entscheidung in Betracht kommen dürfte; die Aufstellung der Entwürfe erfolgte in den großen acht Parterresälen des neuen Palazzo delle belle arti in der Via nazionale. Neben der großen Mehrheit von sehr mittelmäßigen Leistungen fallen andererseits verschiedene bessere Entwürfe sofort ins Auge. Nach einem kurzen, eiligen Besuche der Ausstellung citire ich vorläufig aus dem ersten Saale einen Entwurf des Architekten Martinucci Nr. 70; aus dem zweiten Nr. 69 mit dem Motto Capitolium, Nr. 82 mit dem Motto Roma; aus dem dritten das gemeinschaftliche Projekt des Architekten Sacconi und des Bildhauers Maccagnani Nr. 65; einen zweiten Entwurf Martinucci's unter der Mitwirkung des Bildhauers Balzico; aus dem siebenten Saale Nr. 42 mit dem Motto Quattro stelle; aus dem achten Nr. 86, eine Umarbeitung des schon in der ersten Ausstellung vorhandenen Entwurfs des Architekten Piacentini und des Bildhauers Ettore Ferrari. Im großen und ganzen ist die Ausstellung keine glänzende; auch dieses Mal wie das erste giebt es der tollsten Entwürfe nicht wenige; aber der Kreis für eine engere Auswahl unter den besseren hat sich im Vergleiche zur ersten Bewerbung erweitert. Fremde Künstler haben sich nur wenige an der Konkurrenz beteiligt, nämlich einige Franzosen, einige Amerikaner, ein Däne, und drei oder vier Deutsche, soweit eben die Nationalität der Autoren bekannt ist. Die meisten Aussteller haben nämlich ihren Namen unter einem Motto verborgen.

Vermischte Nachrichten.

Kgl. **Münchener Kunstverein.** Ein Blatt von der Bedeutung der „Zeitschrift für bildende Kunst" kann unmöglich regelmäßige Berichte über die Wochenausstellungen des Kunstvereines bringen, sondern nur ausnahmsweise derselben gedenken, wenn sie hervorragende Leistungen bringen. Leider aber taucht selbst das einfach Gute daselbst nur sporadisch im [illegible] von Mittelmäßigem auf [illegible] ratenem auf. Wäre das, was man seit langer Zeit in den Räumen des Münchener Kunstvereins zu sehen bekommt, maßgebend für die Beurteilung des Standes der hiesigen Kunst, so wäre ein unleugbarer Verfall der letzteren als Ergebnis zu konstatiren. Zum Glück stehen die Dinge aber doch nicht ganz so trostlos, denn es hat sich eine nicht unbedeutende Anzahl namhafter Künstler vom Kunstvereine thatsächlich zurückgezogen und aufgehört, denselben zu beschicken, wenn sie ihm auch noch rechtlich angehört. Der Grund dessen ist nicht schwer zu erraten: so wenig hervorragende dramatische Künstler geneigt sind, neben Schauspielern dritten und vierten Ranges auf den Brettern zu erscheinen und sich so mit ihnen auf dasselbe Niveau zu stellen, ebensowenig tragen hervortragende bildende Künstler Verlangen danach, sich mit den Urhebern von Dutzendbildern in denselben Räumen zusammenstellen zu lassen. Das Dutzendbild aber ist es, das heute im Münchener Kunstvereine seine traurige Herrschaft ausübt, eine Herrschaft, die nicht bloß in der Gegenwart peinlich berührt, sondern auch für die Zukunft das Schlimmste befürchten läßt. Diese Furcht ist um so gerechtfertigter, als die Mode in der Kunst eine weitgehende Bedeutung und einen Einfluß gewonnen hat, dessen Grenzen sich augenblicklich gar nicht absehen lassen. So z. B. die Mode des Impressionalismus. In der vorjährigen internationalen Kunstausstellung dahier hatte ein hier lebender nordamerikanischer Künstler eine Anzahl von Aquarellen ausgestellt, in denen ein wahnsinnig gewordener Malkasten auf eigene Faust hantirt zu haben schien. Von Form war nicht die geringste Spur zu sehen. Farbe war neben Farbe geklecst, daß man förmlich den Schwindel bekam. Und der nämliche Künstler hatte des Professors Raab berühmte Naturzeichenklasse mit glänzendem Erfolge absolvirt und seine Konturen erinnerten in ihrer Schärfe an die Schwinds. Da lernte er Arbeiten französischer Impressionisten kennen und war schwach genug, sein schönes Talent einer häßlichen Mode zu opfern.

W. L. **Goldoni-Denkmal in Venedig.** Am 20. Dezember enthüllte man auf dem Campo S. Bartolommeo das Denkmal des Dichters Carlo Goldoni. Die Bronzestatue ist von Antonio Dal Zotto, Professor der hiesigen Kunstschule, modellirt, von Arquati in Venedig gegossen, das Piedestal von Orefice dazu komponirt und ebenfalls hier in der Werkstatt des Bildhauers Dorigo ausgeführt. Die an dem Sockel zwischen Lorbeerzweigen aufgehängten Masken sollen Goldoni's Muse, die antike Komödie und Tragödie, sowie den Pantalone repräsentiren. Goldoni selbst ist dargestellt im Kostüme seiner Zeit, weitausschreitend, die eine Hand auf dem Rücken, welche eine Paar Handschuhe hält, die andere auf das weitvorgesetzte spanische Rohr gestützt. Die Bewegung des Einherschreitens hat Dal Zotto meisterhaft gegeben, wie denn alle Einzelheiten der Gestalt gut modellirt sind. Der Bronzeguß zeigt eine äußerst gesättigte tiefe Patina, welche, wo es nötig schien, wie z. B. an der Perrücke, grün und matt gehalten ist. Ob der mit ironischem Lächeln auf den Beschauer herabschauende Mann mit seinem aus der Rocktasche hervorguckenden Manuskriptenbündel wirklich der feine, wohlwollende Goldoni sei, als welchen ihn die Tradition kennt, wird von manchen in Zweifel gezogen. Daß jedoch die Figur an sich wirklich inneres Leben hat, kräftig und originell behandelt ist, wird allgemein anerkannt. Die nicht sehr glücklichen Rococoformen des Piedestals werden noch etwas gewinnen, wenn das reiche schmiedeeiserne Gitter im selben Stile angebracht sein wird. Der Platz selbst hätte für ein Standbild Goldoni's nicht besser gewählt werden können. Die Enthüllung, welche über Gebühr lange auf sich hat warten lassen, fand bei herrlichstem warmem Sonnenscheine statt.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Geymüller, E., Raffaelo Sanzio studiato come architetto. VII und 114 S. gr. Fol. Mit 70 Illustrationen und 8 Tafeln. Mailand, Hoepli. Lire 60.—.

Mitchell, Lucy M., A History of ancient sculpture. XXXI u. 766 S. hoch 4. London, Kegan Paul, Trench & Co. 42 sh.

Semper, G., Kleine Schriften. Herausgeg. v. Manfred und Hans Semper. XIV und 516 S. 8°. Stuttgart. W. Spemann. M. 12.—

Neue Photographien von Ad. Braun & Co. Dornach.

Vertretung und Lager in der Kunsthandlung

Hugo Grosser. Leipzig.

Langestrasse 37.

A. Mantegna, der Triumphzug des Jul. Caesar

in der Königlichen Gemälde-Gallerie zu Hampton-Court.

15 Blatt Photographien nach den Originalen,
in **unveränderlichem Kohleverfahren**, Grösse der Photograph.
40×50 cm. Preis eines Blattes M. 12.—
Subscriptionspreis für alle 15 Blatt zusammen M. 150.—

Ausstellung von Gemälden älterer Meister

im Berliner Privatbesitz

zu Ehren der silbernen Hochzeit des deutschen Kronprinzen-Paares
in der Königl. Akademie der Künste in Berlin
vom 25. Januar bis Anfang März 1883.

49 Blatt unveränderl. Kohlephot. Grösse 40×50 cm à M. 12.—
17 „ „ „ „ 24×30 cm à M. 6.—
11 „ „ „ Sculpt. „ 24×30 cm à M. 6.—

Subscriptionspreis für alle 77 Blatt zusammen M. 620.—

Ausführliche Prospekte und Verzeichnisse, **auf Wunsch auch Ansichtssendung beider Werke** durch (2)
den obengenannten Vertreter der Verlagsanstalt,
Hugo Grosser, Kunsthandlung. Leipzig.

In unserem Verlage erschien und ist durch jede Buchhandlung zu beziehen:

Königl. Historisches Museum zu Dresden.

Auswahl von Ornamenten zum praktischen Gebrauch.

Herausgegeben von **M. Rade**, Professor a. d. kgl. Kunstgewerbeschule zu Dresden.

Folioformat auf ff. Carton in vorzüglichem Lichtdruck ausgeführt.

I. Band. 100 Blatt. Mark 60.—

Obiges Werk, von anerkannten Fachleuten aufs wärmste empfohlen, bringt von den wichtigsten Objekten des weltberühmten Museums nicht die Gesammtwirkung, sondern bietet in so mächtig anregenden und entzückenden Details die Aetzungen, Tauschirungen, Ciselirungen, die Ornamente des in Edelmetall und Eisen treibenden Feinschmieds, reiche Stickereien, Gewebe etc. etc. in einer überraschenden Schärfe. **Römmler & Jonas**, (1)
Dresden, im October 1883. kgl. sächs. Hofphotographen.

Die periodischen Ausstellungen des rheinischen Kunstvereins

für das Jahr 1884 werden stattfinden zu

Mannheim vom 1. April bis 22. April einschl.
Heidelberg vom 27. April bis 18. Mai einschl.
Hanau vom 25. Mai bis 12. Juni einschl.
Darmstadt mit **Offenbach a. M.** vom 18. Juni bis 20. Juli einschl.
Baden-Baden vom 27. Juli bis 10. August einschl.
Karlsruhe vom 16. August bis 31. August einschl.
Freiburg i. B. vom 6. September bis 28. September einschl.
Mainz vom 5. Oktober bis 31. Oktober einschl.

Die Kunstvereine zu **Baden-Baden, Heidelberg, Karlsruhe** und **Mannheim** unterhalten außerdem **permanente** Ausstellungen.

Näheres wird durch die einzelnen Kunstvereine oder den Unterzeichneten bekannt gegeben mitgetheilt werden.

Darmstadt, im Dezember 1883. (1)

Dr. **Müller**, Geheimer Oberbaurath,
z. Z. Präsident des rheinischen Kunstvereins.

Bei **Bruno Lemme** in **Leipzig** erscheint demnächst:

Das

weibliche Modell

Eine Geschichte des Modellstehens
von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart
von

J. E. Wessely.

Gross 8°.
Mit ca. 20 Lichtdruckillustrationen.
Preis eleg. geb. 40 Mk.

Von diesem Werke wird nur eine beschränkte Auflage gedruckt, deren Höhe sich nach den bis zum 1. Oktober 1883 entweder direkt bei der Verlagshandlung oder bei einer renommirten Buchhandlung gemachten Bestellungen richtet. Nach Fertigstellung derselben werden die Platten etc. wieder vernichtet. (12)

Hugo Grosser. Kunsthandlung.

Leipzig, Langestrasse 37. II.
Specialität: Photographien.

Vertretung und Musterlager der ersten photogr. Anstalten des In- und Auslandes, wie Ad. Braun & Co. in Dornach — G. Brogi in Florenz — Fratelli Alinari in Florenz — C. Naya in Venedig u.a.m. **Reproduktionen** von Gemälden und Handzeichnungen alter und neuer Meister, Fresken und Statuen aller bedeutenden Museen Europa's. **Ansichten nach der Natur** von der Schweiz und Italien, (neu: die Gotthardbahn von Braun & Co.) Architekturen. **Studien für Künstler,** darunter besonders männliche, weibliche und Kindermodelle nach dem Leben, in Kabinet-, Oblong- und Salonformat (letzteres neu). Kataloge. Musterbücher. Billigste Baarpreise. Prompte Lieferung. (12)

Der Westfälische Kunstverein

zu Münster i. W.

sucht ein Nietenblatt in Kupferstich für das Jahr 1884; circa 1000 Exemplare. Preis 4 bis 6 Mark. Anerbietungen werden unter der Adresse des Vereins baldigst erbeten. (2)

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von August Pries in Leipzig.

19. Jahrgang.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

24. Januar

Nr. 15.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1884.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von Oktober bis Ende Juni jede Woche am Donnerstag, von Juli bis Ende September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Neue Mitteilungen aus den Uffizien in Florenz.

Von Rudolf Redtenbacher.

Die etwa 5500 einzelnen Blätter der architektonischen Handzeichnungen-Sammlung in den Uffizien zu Florenz sind in den letzten zehn Jahren inventarisirt und geordnet worden. Jedes Blatt trägt eine laufende Nummer; jeder von den noch nicht vollständig der Zahl nach bestimmbaren Bänden enthält eine Reihe von Blättern in laufenden Nummern. Drei dicke Bände Inventar bieten die Möglichkeit, jedes einzelne Blatt sofort zu finden. Die zerrissenen Blätter sind großenteils aufgezogen, so weit, wie es möglich war, die Autoren bestimmt worden. Die Mappe mit den Nummern 199—251 enthält eine Reihe der interessantesten Blätter, eine Auswahl solcher, welche als beschädigt aufgezogen werden mußten.

Die Mappe mit den Nrn. 252—317 ist die frühere Cartella grande, enthält aber andere Blätter als die frühere, nämlich alle diejenigen, welche zu groß sind, um in den anderen Mappen Platz zu haben. Die meisten zusammengehörigen Sachen sind beisammen, so beispielsweise alles, was sich auf St. Peter bezieht, ferner die Werke bestimmt nachgewiesener Meister.

Die Inventarnummern beziehen sich nicht auf die Kartons, auf welche die einzeln numerirten Blätter aufgeklebt sind, sondern auf diese selbst. Für diejenigen, welche fernerhin in der Sammlung sich orientiren und arbeiten wollen, werden folgende Notizen nicht unwillkommen sein.

Bd. 1, Nr. 1—54, enthält alle auf St. Peter in Rom sich beziehenden Zeichnungen, mit Ausnahme derjenigen, welche in der Cartella grande vereinigt sind. Einer der sonderbarsten Entwürfe zu St. Peter ist der auf Blatt 8 befindliche, mit der Beischrift: Baldassare Peruzzi secondo il concetto di Antonio della Valle, computista del Palazzo. Die Zeichnung und Handschrift ist von Peruzzi. Der Kassenvorstand della Valle hat 3 Traveen des Planes von Giuliano da San Gallo sowie dessen Choranlage beibehalten, dazu aber eine halbkreisförmige Vorhalle gefügt, die sich nach außen in einen sechseckigen Hallenbau mit Wendeltreppen verwandelt. Alles ist genau aus dem Sechseck entwickelt. Bei aller Absonderlichkeit ist es immerhin merkwürdig, daß dieser Plan entstehen konnte, der eben doch sehr stark mit Peruzzi'schen Ideen im Einzelnen vermischt ist und zeigt, was unter den Händen von Peruzzi selbst aus einer Idee werden konnte, die zu den berühmten Kater-Ideen gehört.

Da jetzt alle zu St. Peter gehörigen Zeichnungen beisammen liegen und mit den nötigen Bezeichnungen im Katalog angeführt sind, ist es viel leichter geworden, an Ort und Stelle das v. Geymüllersche Werk zu prüfen und zu studiren.

Bd. 2, Nr. 55—130, enthält ebenfalls ausschließlich Zeichnungen zu St. Peter, aus den späteren Zeiten, von Antonio da San Gallo giovane, Antonio Dosio, Vignola, Lodovico Cigoli, Carlo Maderna, Baldassare und Giovanni Salustio Peruzzi, Nardo di Raffaello di Rossi.

Bd. 3 enthält in Nr. 131—198 eine Anzahl von Zeichnungen verschiedener Meister, und zwar von Giuliano da San Gallo; Blatt 132, den Palazzo Strozzi vorstellend, sowie benachbarte Wohnhäuser,

enthält zweierlei unbekannte Handschriften, eine ältere und eine jüngere. Die ältere erinnert so bestimmt an Orcagna, daß über den Autor der Zeichnung kaum ein Zweifel sein kann.

Das berühmte Hauptgesims ist nur in Umrissen angedeutet, weil es wahrscheinlich noch nicht bestand, als die Zeichnung angefertigt wurde, die kein Entwurf, sondern eine Aufnahme des bestehenden Baues ist.

Nr. 133 ist ein schöner Entwurf auf Pergament des Giuliano da San Gallo für die Fassade von San Trinito in Florenz.

Nr. 134. Zeichnung des Torre Borgia im Vatikan, von Giuliano da San Gallo.

Nr. 135. Tempietto von San Pietro in Montorio, die Zeichnung dem Bramante zugeschrieben

Nr. 136. Plan des Palastes di San Biagio della Pagnotta in Rom.

Die nächsten Blätter bringen mehrere schöne Studien und Entwürfe des Andrea Sansovino.

Nr. 143—162 sind eine Anzahl kleinerer Studien des Baldassare Peruzzi, reizende Motive aller Art.

Nr. 163—165. Raffael. Studienblätter sowie das Innere des Pantheon.

Nr. 168. Früher dem Raffael zugeschrieben, ist eine Grundrißzeichnung der Kapelle Chigi in Sta. Maria del Popolo von Antonio da San Gallo il giovane.

Nr. 169—173. Zeichnungen des Antonio da San Gallo für Sta. Maria di Monserrato in Rom, die Mediceerkapelle in Montecassino und für Sta. Maria di Montenascone. Die weiteren Blätter bis 190 sind von Antonio, Aristotile und Giovanni Battista da San Gallo.

Nr. 179. Skizze des Antonio da San Gallo giovane, projektirt für die Villa Madama in Rom.

Nr. 191—198 sind Zeichnungen des Vincenzo Scamozzi für die Procuratien in Venedig und für das Teatro Olimpico des Palladio in Vicenza.

Bd. 4. Nr. 199, 200. Centralbau mit 13 Kapellen von Antonio giovane und Giovanni Battista da San Gallo.

Nr. 202. Gesimse, gezeichnet von Fra Giocondo.

Nr. 203. Reiche Palastfassade, angeblich von Baldassare Peruzzi, sicherlich aber nicht, denn die Ornamente streifen zu sehr ans Barocke, und die Figuren sind für Peruzzi zu schlecht gezeichnet.

Nr. 204, ebenfalls dem Peruzzi zugeschrieben, ist auch kaum von ihm, eher von Galeazzo Alessi oder Ammanati, wenigstens dieser Zeit entsprechend.

Nr. 205. Kopie von Michelangelo's Modell zur Fassade von San Lorenzo in Florenz, von unbekannter Hand.

Nr. 206. Fassadenprojekt für San Lorenzo in Florenz, dem Michelangelo zugeschrieben, aber nicht von ihm gezeichnet. Da in der Giebelnische der Christus der Minerva angebracht ist, so ist der Entwurf sicherlich von Michelangelo, auch ist die ganze Komposition dieser schönen Fassade völlig in seinem Geist.

Es folgen einige Pläne des Lorenzo Donati von Siena, dann einige Aufnahmen nach Werken des Brunelleschi von unbekannter Hand, ferner eine Reihe von Ideen des Tiberio Calcagni, darunter manches Hübsche.

Nr. 230 ist die Zeichnung des Palazzo dell' Aquila in Rom von Raffael, die einzige Urkunde, welche wir über diesen Palast haben, bei vieler Ungenauigkeit doch sicherlich richtiger in den Verhältnissen, als die Zeichnung bei Le Tarouilly. Dieses Blatt ist dem Parmegianino zugeschrieben.

Nr. 233. Zeichnung von San Giovanni de' Fiorentini in Rom nach dem Entwurf des Michelangelo.

Nr. 239. Ein prachtvolles Tabernakel von Antonio Dosio: wie angenommen wird, dazu bestimmt, auf einem Wagen transportirt zu werden.

Nr. 241, 243 sind zwei schöne Fassadendekorationen des Vincenzo Scamozzi, bestimmt, eine Sonnenuhr aufzunehmen.

Nr. 242. Perspektivische Ansicht einer Fassade in strenger Hochrenaissance, von H. v. Geymüller dem Bramante zugeschrieben.

Nr. 248. Das Gerüst der Laterne der Florentiner Domkuppel. Die Beischrift ist ebenso wie die Zeichnung aus der Zeit Brunelleschi's, aber nicht von seiner Hand. Sie lautet: „Questo ultimo ponte viene appunto alla palla, si che a volerci condur la palla, bisognia alzare un' altro ponte, braccia 12 incirca.“ Die Zeichnung ist ein Projekt, wofür verschiedene Bleistiftstriche sprechen, welche ausgewischt sind und andeuten, wie man die Bretter anders hätte legen können.

Bd. 5, Cartella grande, Nr. 272—317.

Nr. 314. Plan zur Villa Madama in Rom von Antonio da San Gallo giovane. Dieser Plan ist von den Herausgebern der neuesten Auflage von Burckhardts Cicerone mit Unrecht angezweifelt worden. Vergleicht man damit Blatt 179, das eine Vorstudie zu 314 ist, so sieht man leicht ein, daß beide Blätter Entwürfe zur Ergänzung des jetzt bestehenden Teiles der Villa Madama sind.

Nr. 293 ist im Inventar als „Ignoto“ bezeichnet, es ist aber eine Zeichnung des Battista da San Gallo, genannt Gobbo. Es ist identisch mit Blatt 292, das als Palastplan des Bonifazio da Parma angegeben ist.

Nr. 294—313 sind Zeichnungen des Antonio da

San Gallo giovane, für Castro und andere Orte, enthalten auch den Plan zum Palazzo Farnese.

Nr. 282. Der Mediceerpalast des Giuliano da San Gallo; die Beischriften sind von Antonio da San Gallo il vecchio.

Nr. 275. Plan des Klosters Sta. Maria Maddalena de' Pazzi in Florenz, gezeichnet und beschrieben von Francesco da San Gallo.

Nr. 273. Villa Madama, der Plan des Raffael, die Beischriften von Battista da San Gallo.

Bd. 6, Nr. 318—337, enthält ausschließlich Skizzen des Francesco di Giorgio Martini, teils Studien nach antiken Baudenkmalen in Rom, teils Skizzen verschiedener Art.

Bd. 7, Nr. 338—634, enthält fast ausschließlich Zeichnungen von Baldassare Peruzzi.

Nr. 352—354 sind Pläne für das Haus des Grafen Lambertini in Bologna.

Nr. 366. Zeichnung der Farnesina von Bastiano da San Gallo nach Peruzzi.

Nr. 367. Zeichnung des Planes zum Palazzo di Luca Massimi von Sebastian Serlio nach Peruzzi.

Nr. 368—375 und 377—379 sind Zeichnungen des Antonio Dosio nach Peruzzi, und zwar die Paläste Massimi, Ossoli und einen Palazzo in Via Giulia zu Rom vorstellend.

Nr. 380. Plan der Kirche Madonna della Penna in Rom, von Peruzzi; auf der Rückseite ein Grundriß eines Raumes, zu welchem auf Blatt 149 der Aufriß skizzirt ist.

Nr. 381—425. Skizzen und Aufnahmen antiker Gebäude.

Nr. 426—436. Skizzen von antiken Gebäuden ohne Angabe, was sie vorstellen.

Nr. 437—448. Allerlei Skizzen von Baldassare und Salustio Peruzzi.

Nr. 449—455. Verschiedene kleinere Entwürfe von Baldassare Peruzzi.

Nr. 502. Die beiden schönen Centralbauten, welche früher Peruzzi zugeschrieben wurden, sind jetzt im Katalog als Projekte des Antonio da San Gallo giovane für San Giovanni de' Fiorentini in Rom hingestellt, allerdings mit einem Fragezeichen.

Nr. 456—529. Allerlei Zeichnungen von Peruzzi, darunter der Plan für den Conte di Pitigliano.

Nr. 551, früher dem Peruzzi, jetzt dem Antonio da San Gallo giovane zugeschrieben.

Nr. 530—557. Allerlei von Peruzzi.

Nr. 558—576. Allerlei von Peruzzi, ein Blatt von Antonio da San Gallo giovane Nr. 575.

Nr. 584—589. Große Projekte zur Herstellung eines Sees im Chianathal.

Nr. 596. Palastplan für den Erzbischof von Amalfi.

Bd. 8, Nr. 635—701 enthält ausschließlich Zeichnungen des Salustio Peruzzi.

Nr. 635. San Eligio degli Orefici in Rom. Die übrigen Blätter sind meistens Skizzen mit antiken Monumenten.

Bd. 9, Nr. 702—842. Fast ausschließlich Zeichnungen des Antonio da San Gallo giovane.

Nr. 702—709. Kapelle Cesi in Sta. Maria della Pace und Palastplan für den Kardinal di Cesi.

Nr. 721, 722. Skizzen der Villa Paolo Ferretti in Ancona.

Nr. 732—754. Zeichnungen für Castro.

Bd. 10, Nr. 843—997. Zeichnungen des Antonio da San Gallo giovane.

Nr. 859—867. San Giovanni de' Fiorentini in Rom.

Nr. 870—873. Ospedale degli Incurabili a Roma.

Nr. 913—922 enthalten unter anderem die Restaurationspläne für Loretto bei Ancona, ebenso Nr. 923—929.

Bd. 11, Nr. 998—1320. Zeichnungen des Antonio da San Gallo giovane.

Nr. 1059. Pergamentplan für die Kirche San Egidio a Celeri di Farnese.

Nr. 1103—1105 ist bezeichnet: Non sembrano del San Gallo. Scuola di M. Angelo.

Nr. 1161. Interessanter Plan unbekannter antiker Thermen.

Bd. 12, Nr. 1321—1532. Zeichnungen des Antonio da San Gallo giovane, mancherlei von Giovanni Battista da San Gallo, von Francesco und Aristotile da San Gallo und einiges von unbekannter Hand.

Nr. 1334 und 1335 sind in der Cartella grande.

Nr. 1432—1504 sind lauter Skizzen von Maschinen.

Bd. 13, Nr. 1533—1685, enthält Zeichnungen von Antonio da San Gallo il vecchio, Battista da San Gallo, Giuliano und Francesco da San Gallo.

Nr. 1534—1543. Zeichnungen des Fra Giocondo, darunter ein schöner Centralbau und ein antiker großartiger Tempelbau mit breitem Portikus.

Nr. 1546—1583. Zeichnungen des Giuliano da San Gallo. Nr. 1583 ist in der Cartella grande.

Nr. 1556 gilt für Bramante, 1557 für Peruzzi.

Nr. 1561 für Benedetto da Majano.

Nr. 1584—1626 fast ausschließlich von Antonio da San Gallo il vecchio.

Bd. 14, Nr. 1686—1907. Zeichnungen von verschiedenen Architekten.

Nr. 1686—1698. Meistens Studien des Fra Giocondo. Von den weiterfolgenden Blättern tragen

viele den Namen Bramante. Mit welchem Recht, weiß ich nicht zu entscheiden.

Nr. 1789—1792 Pläne für Sta. Maria del Popolo in Rom, dem Baccio Pontelli zugeschrieben, wohl eher von Meo del Caprina.

Bd. 15, Nr. 1908—2066. Verschiedene Architekten, Vignola, Scamozzi, Lorenzo Donati da Siena, Antonio Dosio, Giuliano da San Gallo. Studien nach Michelangelo und anderen.

Bd. 16, Sammlung römischer Inschriften, Nr. 2067—2118, von Peruzzi, den San Gallo, Dosio und anderen.

Bd. 17, Nr. 2119—2207. Verschiedene Meister. Alles mögliche durcheinander, oft sehr Interessantes.

Bd. 18, Nr. 2208—2302. Spätere Meister der Barockzeit, bis 2264 von Pietro Berretini da Cortona. Dieser Meister, geboren 1596, gestorben 1669, wird als Maler angeführt, zeigte sich aber in seinen architektonischen Entwürfen als ein ganz hervorragender Architekt seiner Zeit, ist noch verhältnismäßig streng und entwirft großartig und geschickt. Eine Menge vortrefflicher Kirchenentwürfe sind erhalten, voll von hübschen dekorativen Ideen, die sich in strengerer Form noch verwerten lassen.

Nr. 2264—2302. Ciro Ferri, römischer Maler, geboren 1634, Schüler des vorhergehenden, gestorben 1689. Seine Architekturzeichnungen sind unbedeutend; unter ihnen eine Reihe von Schablonen für barocke Profile in Naturgröße, für ihre Zeit nicht uninteressant.

(Schluß folgt.)

Nekrologe.

Lorenz Gedon †. Am 27. Dez. 1883 morgens halb sechs Uhr entschlief sanft und ohne Schmerzen, nachdem er über ein Jahrzehnt an unheilbarem Wangenkrebs, den er von seinem Vater ererbt, gelitten, der Bildhauer Lorenz Gedon, im kaum begonnenen 40. Lebensjahre.

Lorenz Gedon ward am 21. November 1844 in München geboren und erlernte zunächst das Tischlergewerbe, bezog aber später die dortige Akademie und widmete sich der Bildhauerkunst, trieb dann daneben die Malerei und warf sich schließlich, die Malerei ganz aufgebend, auf die Architektur. Aber weder Plastik, noch Malerei, noch auch Architektur war sein Hauptfach. In den beiden erstgenannten Künsten schuf er nichts, was sich über das Niveau des Gewöhnlichen erhob, und seine Bauten, wie das vielbesprochene Haus des Grafen Schack, die Fassaden des sogen. Ermannsberger- und des Ruedererhauses, sowie der Umbau des Hotels Bellevue mit dem wunderlichsten aller Portale, sämtlich in München, lassen zwar ein schönes Talent, aber auch einen unleugbaren Mangel an solidem Studium erkennen, das eben nie durch Talent ersetzt werden kann. In einem Fache aber war Gedon fast unerreichbar: in der Dekoration. Galt es die Inscenirung eines Künstlerfestes, die Ausschmückung irgend eines Festraumes, da schuf er, unterstützt von einer übersprudelnden Phantasie, Hervorragendes. So ward er für die Dekoration des deutschen Kunstsalons der Weltausstellung des Jahres 1878 in Paris mit Recht mit Lob überhäuft und durch die Ausstattung des deutschen Saales in der Wiener internationalen Kunstausstellung zum eigentlichen Bahnbrecher auf diesem Felde. Nannte er sich scherzhafterweise dann und wann den „Reichstapezierer“, so lag darin ein gutes Korn Wahrheit. Glaubte man doch die Kraft des geistvollen Dekorateurs seit Jahren nirgendwo entbehren zu können. Schade nur, daß solche Arbeiten ihrer Natur nach in der Regel nur vorübergehende sind! Seine letzte Schöpfung dieser Art war die Dekorirung des neuen Lokals der Künstlergesellschaft Allotria, zu deren Gründung Gedon den ersten Anstoß gegeben hatte. Gedon und seine Freunde verlangten, als die Wiener Weltausstellung in Aussicht stand, in einer stürmischen Versammlung der Münchener Künstlergenossenschaft einen Kredit für die Dekoration gewisser Münchener Ausstellungsgegenstände, gegen welchen Antrag der damalige Genossenschaftsvorstand Conrad Hoff nicht ohne Heftigkeit sprach, indem er solche Dinge als „Allotria“ bezeichnete. Dies Wort griff nun die Partei Gedons auf, konstituirte sich als geselliger Verein und es dauerte nicht lange, so gab dieser Verein, dank der Rührigkeit und Energie Gedons, in den meisten Künstlerangelegenheiten den Ausschlag.

Großen Einfluß übte Gedon auch auf das Münchener Kunstgewerbe aus, das ihm manche fruchtbare Idee und zahlreiche mitunter geistreiche Entwürfe verdankt. — Er war ein echtes Münchener Kind, voll Begeisterung für seine Vaterstadt, geraden Sinnes, unter Umständen von göttlicher Grobheit, ein warmherziger Künstler, ein liebevoller Gatte und Vater, in seinem furchtbaren körperlichen Leiden ein Held, ein treuer Freund, ein guter Kamerad. Friede seiner Asche!

Carl Albert Regnet.

Fidel Schoenlaub †. Am 20. Dezember 1883 schied wiederum einer aus der alten Künstlergarde, die König Ludwig I. glorreichen Andenkens um sich versammelt hatte, nach Heinrich Heinlein der letzte aktive Künstler aus jener Zeit. — Johann Fidel Schoenlaub wurde am 24. April 1808 in der schönen Kaiserstadt an der Donau geboren als der Sohn eines Bildschnitzers, der ihn auch in seiner Kunst unterrichtete. Später fand er Aufnahme an der Kunstakademie seiner Vaterstadt und bildete sich unter der Leitung Johann Martin Fischers und Ludwig Schallers. Im Jahre 1830 zog ihn das fröhlich aufblühende Kunstleben Münchens unwiderstehlich dorthin, wo er seine vollständige Ausbildung gewann. Es war damals eben die Mariahilfkirche in der Vorstadt Au begonnen worden, und deren Baumeister Daniel Ohlmüller übertrug dem jungen Künstler die Bildschnitzereien am Hochaltar und an den Seitenaltaren. Auch König Ludwig ward auf ihn aufmerksam und er erteilte ihm den Auftrag, eine Anzahl von Porträtbüsten für die gleichzeitig im Bau begriffene Ruhmeshalle auf der Theresienhöhe zu modelliren, darunter die des Jesuiten und Dichters Jakob Balde, des Rektors der Universität Ingolstadt Conrad Meißel, genannt Celtes, des Obersten Neumann, des Erbauers der Residenz in Würzburg, und jene des Optikers Josef Frauenhofer. — Nach einem zweijährigen Aufenthalt in München siedelte Schoenlaub auf etliche Jahre nach Rom über, wo er die Rückkehr des verlorenen Sohnes modellirte, ein von tiefer Empfindung durchdrungenes und im edelsten Stile gehaltenes Gipsrelief, das leider nicht zur Ausführung in Marmor gelangte.

Dem erwähnten Relief folgten zwei größere Arbeiten: eine Gruppe Noli me tangere und zwei Leuchter haltende Engel von seltener Anmut der Form und ungewöhnlicher Klarheit des Faltenwurfes. Für die Auer Kirche lieferte Schoenlaub außer den plastischen Arbeiten für die Altäre noch 14 sogenannte Stationsbilder, d. h. Hochreliefs mit Darstellungen aus der Leidensgeschichte Christi. Weitere Arbeiten des Künstlers besitzen die Münchener Frauenkirche, der Dom in Bamberg und die Franziskanerkirche in Passau &c. Von Schoenlaub sind auch die Statuen der Apostelfürsten Peter und Paul am Hauptportal der Basilika des heil. Bonifacius in München. Ein charakteristischer Zug sämtlicher Schöpfungen Schoenlaubs ist die große anatomische Korrektheit; dazu kommt eine strenge Einhaltung des religiösen Stils, wo es sich um religiöse Stoffe handelt. Im übrigen handhabte Schoenlaub den Meißel mit derselben Sicherheit wie das Schnitzmesser.

Carl Albert Regnet.

Kunstlitteratur.

x. **Deutsche Renaissance in Österreich.** Das bekannte große Sammelwerk, welches unter dem Titel „Deutsche Renaissance" seit 1871 im Verlage von E. A. Seemann in Leipzig erscheint und bereits 168 Lieferungen, jede zu 10 Tafeln in Klein-Folio, umfaßt, erhält gegenwärtig eine willkommene Ergänzung durch Aufnahme der interessantesten Denkmäler Deutsch-Österreichs. Das Gebiet der architektonischen und kunstgewerblichen Thätigkeit des 16. und 17. Jahrhunderts, um welches es sich handelt, ist von zwei Seiten her zugleich in Angriff genommen, in Steiermark und in Böhmen. Dort haben A. Ortwein, Rud. Bakalowits und W. Schulmeister zunächst die Schlösser Hollenegg, Riegersburg und Ehrenhausen in drei Lieferungen herausgegeben, hier hat Max Bischof mit der Kapelle im Clam-Gallas'schen Schlosse zu Reichenberg den Anfang gemacht und ein erstes Heft aus Prag folgen lassen. Sämtliche Mitarbeiter erweisen sich in ihren Darstellungen als vorzügliche Zeichner, welche die spröde, neuerdings freilich wesentlich erleichterte und vervollkommnete Technik der autographischen Reproduktion mit virtuosem Geschick handhaben. Wir werden später ausführlicher auf das die Denkmälerkunde in dankenswerter Weise bereichernde Unternehmen zurückkommen.

z. **Franz Sales Meyers Ornamentale Formenlehre** (Verlag von E. A. Seemann in Leipzig), deren Erscheinen wir im vorigen Jahrgange dieses Blattes (S. 560) als eines vorzüglichen Lehrmittels für den Schul- und Selbstunterricht ankündigten, ist im Laufe des vergangenen Jahres bis zum Abschluß der ersten Abteilung (die natürlichen Grundlagen des Ornaments: geometrische, pflanzliche, tierische und menschliche Formen) gediehen. Die 80 Foliotafeln dieser Abteilung lassen die wohlüberlegte, den Bedürfnissen des kunstgewerblichen Unterrichts im ganzen wie im einzelnen entsprechende Anlage des Werkes und die vortreffliche Systematik des Lehrganges noch deutlicher erkennen. Die späteren Hefte bestätigen die Erwartung, daß das Unternehmen dem Programm entsprechend, das der Herausgeber aufgestellt, in gediegener Weise durchgeführt wird. Der Wert und die Bedeutung der Meyerschen Formenlehre ist inzwischen auch von seiten kompetenter Fachmänner anerkannt und gewürdigt, insbesondere aber durch eine Verfügung der großherzoglich badischen Regierung, welche allen gewerblichen Unterrichtsanstalten des Landes die Anschaffung desselben zur Pflicht macht.

— **Über eine neue Publikation des österreichischen Museums**, welche als Ergebnis der kürzlich in Wien veranstalteten historischen Bronze-Ausstellung ostasiatische Bronzegefäße und Geräte vorführt, schreibt W. Lübke in der Münch. Allg. Zeitg.: „Auf 28 Foliotafeln ist eine große Anzahl dieser merkwürdigen Gefäße, größtenteils der Sammlung des Grafen Zichy angehörig, unter Leitung von Professor H. Herdtle von Schülern der Kunstgewerbeschule des Museums aufgenommen und dargestellt worden. Die Mehrzahl dieser Gefäße ist in natürlicher Größe vorgeführt, und zwar in geometrischer Darstellung, in Aufrissen mit den erforderlichen Profilen, Durchschnitten, Seitenansichten und Grundrissen, so daß für die nachbildende Technik alles zur praktischen Benutzung Notwendige dargeboten wird. Es ist keine Frage, daß diese Art der Darstellung vortrefflich geeignet ist, zunächst ein für Schulen verwendbares Material zu gewähren, reichen Stoff zu Übungen im Projektionszeichnen zu bieten, das unseren Kunsthandwerkern stets viel zu schaffen macht. Sodann aber darf nicht verkannt werden, daß diese chinesischen, zum Teil auch japanischen Vasen, Gießgefäße u. dgl. manchmal durch einen geradezu klassischen Aufbau und Umriß sich auszeichnen. Das Prinzip der ostasiatischen Gefäßbildnerei wurzelt in dem Bestreben, dem Gefäß fast alle plastischen Gliederungen zu entziehen und es dadurch zur Aufnahme einer Flächendekoration geeignet zu machen, auf welcher der künstlerische Reiz dieser technisch meisterhaft behandelten Werke beruht. Die originelle Ornamentik dieser Werke ist in der Publikation nur teilweise angedeutet, weil man mit Recht von dem Gesichtspunkt ausging, daß nicht diese vielfach wunderliche, aus den spezifischen Anschauungen jener fremdartigen Völker hervorgegangene Ornamentik, sondern weit mehr die Gesamtanlage der Werke für unser Kunstgewerbe das Nachahmenswerte und Anregende sei. Es ist nicht zu bezweifeln, daß in diesem Sinne unsere Kunstindustrie aus solchen Publikationen befruchtende Anregungen gewinnen kann; denn in der That ist das Stilgefühl bei der außerordentlichen Mannigfaltigkeit der Formen ein sehr beachtenswertes und prägt sich namentlich auch in den an den Henkeln, Füßen, Ausgüssen u. s. w. verwendeten Thierformen charakteristisch aus."

Kunsthistorisches.

Aus Goslar wird dem Leipz. Tagebl. geschrieben: Immer mehr gewinnen die Ausgrabungen auf dem St. Georgenberge an Umfang und Interesse. Jedoch bis das ganze Fundament dieses großartigen Kloster- und Kirchenbaues an das Tageslicht kommt, wird wohl noch mancher Arbeitstag vergehen und mancher Karren Erde abgefahren werden müssen. Letzthin hat man nun die Grundmauern des Hochaltars der Kirche bloßgelegt und ebenso die der dazu gehörigen Seitenaltäre. Jeder gefundene Stein zeugt von sorgfältiger, schöner Arbeit, und die Grundmauern sind so regelrecht und kunstvoll gefügt aufgefunden, daß man denken kann, sie seien erst kürzlich erbaut und nicht vor 400 Jahren. Ferner sind auch mehrere Säulen und Sockel, ebenfalls sehr schön gemeißelt, zu Tage gebracht worden und in einigen derselben sind Ornamente, als Kreuze und dergleichen, eingegraben. Mauerreste verkünden den Anfang des hohen Chores. Weiterhin hat man einen Gang aufgedeckt und auch zum Teil ausgegraben, dessen Seitenmauern noch ganz festen Halt haben und an denen noch der weißliche Putzkalk zu sehen ist. Dieser früher gewölbte Gang mag wohl vom Kloster zur Kirche geführt haben. Ebenso fand man bemalte Kachelüberreste von Öfen; im westlichen Teile der Kirche entdeckte man ein Grab und in demselben ein noch ganz gut erhaltenes Skelett. Das Grab ist, nachdem von dem Skelett ein zahnreicher Kiefer aufbewahrt, wieder zugeschüttet worden. Das Begräbnisgewölbe der einstigen Klosteroberstern, welches man in dem erwähnten Grabe zu finden glaubte, ist noch nicht aufgefunden, es befindet sich gewiß unter dem Hochaltare; doch um zu demselben zu gelangen, müssen die Arbeiten erst weiter fortschreiten. So gewinnt man jetzt nach und nach durch die Fundamente einen Überblick dieses einst herrlichen Baues, der noch schöner erscheint als das in früheren Zeiten auf einem Berge gegenüber liegende Petersstift, dessen Grundmauern vor mehrerer Jahresfrist bloßgelegt wurden. Dieses Petersstift wurde ebenfalls im Jahre 1527 von den Goslariensern zerstört, um dem Herzog Heinrich dem Jüngeren von Braunschweig, der als grimmiger Feind gezogen kam, nicht durch dasselbe eine Gelegenheit zum Festsetzen zu geben.

Konkurrenzen.

Preis Stassart. Die belgische Académie royale des sciences etc. hat einen Preis von 1000 Frcs. für die beste Arbeit über Leben und Werke des David Teniers zu vergeben. Manuskripte müssen bis zum 1. Februar 1886 eingesendet werden.

Personalnachrichten.

* **Oberbaurat Fr. Schmidt** in Wien erhielt den königl. bayerischen Maximiliansorden für Wissenschaft und Kunst.

* **Direktor Hermann Riegel** in Braunschweig wurde von der königl. belgischen Kunstakademie zu Antwerpen zum Ehrenmitglied ernannt.

* **Direktor R. von Eitelberger** in Wien wurde zum lebenslänglichen Mitgliede des österreichischen Herrenhauses ernannt.

* **Oberbaurat Theophil Hansen** in Wien wurde aus Anlaß der Vollendung des Parlamentsbaues durch die Verleihung der Eisernen Krone zweiter Klasse ausgezeichnet, mit welcher der Freiherrnstand verbunden ist. — Sein langjähriger Assistent Hans Auer erhielt das Ritterkreuz des Franz Josefs-Ordens.

Sammlungen und Ausstellungen.

∴ **Eine Ausstellung von zweihundert Gemälden von Sir Joshua Reynolds** ist in London in der Grosvenor Galery von dem Präsidenten derselben, Sir Coutts Lindsay, veranstaltet worden. Seit dem Jahre 1815, wo 115 Bilder von Reynolds ausgestellt waren, ist es das erste Mal, daß eine so große Anzahl von Werken des Meisters zusammengebracht worden ist. Man schätzt die Gesamtzahl der von ihm gemalten Porträts auf 800.

Vermischte Nachrichten.

x. — **Aus Hamburg.** Die Schwabe'sche Schenkung, über welche in Nr. 5 dieser Blätter berichtet wurde, hat eine Erweiterung der Kunsthalle notwendig gemacht. Der ehemalige Besitzer jener Gemäldesammlung hat nun auch in freigebigster Weise für ein geeignetes Unterkommen derselben gesorgt, indem er zur Bestreitung der Baukosten eine Summe von 120000 Mark beisteuerte.

J. E. **Das deutsche archäologische Institut in Rom** eröffnete am 14. Dezember die wöchentlichen Wintervorlesungen durch die übliche Festsitzung, welcher auch dieses Mal der deutsche Botschafter von Keudell beiwohnte. Der römische Archäolog G. B. de Rossi hielt einen Vortrag über Capena, dessen Inschriften und über einen Tempel der Feronia aus der Zeit des Kaisers Nerva. Dann folgte ein längerer Vortrag des Sekretärs des Instituts Professor Wolfgang Helbig. Herr Prof. Helbig behandelte die Frage, ob die beginnende griechische Kunst in der Darstellung der menschlichen Figur unabhängig gewesen sei oder nicht, und legte seiner Untersuchung die bildlichen Darstellungen der in Athen beim Dipylon gefundenen Vasen zu Grunde. Diese Vasen fallen nach die Entstehung der homerischen Gedichte. Es ergiebt sich dies aus mancherlei Thatsachen und im besonderen daraus, daß die darauf dargestellten Schiffe bereits mit dem Rostrum bewaffnet sind. Das Rostrum aber war im homerischen Zeitalter noch unbekannt. Im Epos verlautet nichts von einem offensiven Gebrauch der Schiffskörper; vielmehr dienen die Schiffe ausschließlich als Transportmittel. Hiermit stimmt das homerische Epitheton der Schiffe *ἀμφιέλισσαι* „auf beiden Seiten ausgeschweift". Also hatten die damaligen Schiffe ein gleichmäßig ausgeschweiftes Vorder- und Hinterteil, ähnlich wie die stachellosen phönizischen Schiffe, welche auf einem im Palaste des Sanherib gefundenen Relief dargestellt sind, eine Form, welche die Anwendung des Rostrum ausschließt, da die hervorragenden Teile der Prora bei dem Anrennen notwendig zertrümmert worden wären. Andererseits können die ältesten bildlichen Darstellungen auf den Dipylonvasen von dem homerischen Zeitalter nicht weit abliegen, da sie viele Berührungspunkte mit der im Epos geschilderten Kultur erkennen lassen. Offenbar stehen sie in Beziehung zu der textilen Kunst, die bereits im homerischen Zeitalter, wie die auf die Diplax der Helena bezüglichen Verse beweisen, Scenen aus der umgebenden Wirklichkeit zur Darstellung brachte. Für die Frage, in wie weit die Vasenmaler in der Darstellung der menschlichen Figur unabhängig verfahren seien, ist in besonderem ein großes, sehr altertümliches Gefäß wichtig, dessen Malereien eine Totenklage vergegenwärtigen. Die klagenden Frauen erscheinen alle vollständig nackt. Wir dürfen es als ein Gesetz betrachten, daß jede Kunst, welche sich selbständig entwickelt, damit beginnt, die Außenwelt möglichst getreu wiederzugeben. Niemand aber wird sich zu der Behauptung versteigen, daß die Griechinnen damals nackt einhergegangen seien oder daß der Sepulcralritus ein solches Auftreten erfordert habe. Also läßt die Nacktheit jener Figuren auf den Einfluß einer fremden Kunst schließen, welche die Frauen unter Umständen nackt bildete. Nach den Angaben des Epos ist hierbei in erster Linie an die phönizische Kunst zu denken. Phönizische Produkte, welche sich in den mykenäischen Schachtgräbern gefunden haben, wie ein silberner Rindskopf und goldene Astartebilder, außerdem Kriegerfiguren aus Bronze, die aus phönizischem Boden zu Tage gewonnen sind, endlich mancherlei Denkmäler cyprischer Provenienz beweisen, daß die phönizische Kunst in ihrem ältesten Stadium eine naturalistische Richtung verfolgte. In diesem Stadium begriffen bestimmte sie die ältesten bildnerischen Versuche der Griechen. Die auf den Dipylonvasen gemalten Figuren zeigen dieselbe Anordnung der Körper wie die auf den ältesten phönizischen Denkmälern dargestellten: das Gesicht und die Beine im Profil, den Bauch in der Vorderansicht, die Beine parallel, mit beiden Füßen gleichmäßig auf den Boden aufsetzend. Angesichts der nackten Frauen, welche auf einer Dipylonvase den Toten umgeben, denkt man unwillkürlich an die nackten, in Mykenä gefundenen Astartebilder.

Wiederherstellung der Marienburg in Westpreußen. Aus den amtlichen Mitteilungen über die Wiederherstellung der berühmten Schöpfung des deutschen Ritterordens geht hervor, mit wie verhältnismäßig geringen Mitteln bisher schon bedeutende Resultate erzielt worden sind. Wenig mehr als 100000 Mark haben genügt, den interessanten Kreuzgang an der Nordseite des Hofes, dann die berühmte goldene Pforte und den größten Teil der Innenrestauration der Ordenskirche zu vollenden, Arbeiten, zu deren Vornahme noch die Beseitigung des angehöhten Terrains und vorab eingehende Studien erforderlich waren. Erfreulich ist es, daß unsere als nüchtern verschrieene Zeit nach der Vollendung des Domes zu Köln ihr Interesse dieser Hochburg im Osten unseres Vaterlandes zuwandte, die in ihren Ruinen noch eine kunsthistorisch nicht unwichtige Mission erfüllte, den Backsteinbau wieder zu Ehren zu bringen. Vor 90 Jahren, im Jahre 1794, machte Friedrich Gilly, weil durch die Kriegsunruhen eine projektirte Studienreise nach Italien vereitelt wurde, einen Ausflug nach Westpreußen und wurde von dem alten Gemäuer der Marienburg so gewaltig ergriffen, daß er sich sofort an die Aufnahme heranmachte. Diesem glücklichen Zufalle verdankte man die Ausstellung seiner Zeichnungen in Berlin im Jahre 1795, von wo ab die Wiedererweckung der heimischen Backsteinarchitektur zu datiren ist. Friedrich Gilly selbst starb schon im August 1800 in Karlsbad, aber sein Schüler Schinkel ist der Erbe und Vervollkommner seiner Ideen geworden.

M **Aus Venedig** schreibt man uns, daß die Restauration der Loggetta wieder aufgenommen ist und binnen kurzem zu Ende geführt sein wird, daß die Ecke des Dogenpalastes von den zu der Restauration erforderlichen Gerüsten befreit ist und daß der gleiche Fall demnächst bei der Porta della Carta zu erwarten steht. Auch aus dem Mittelschiff von S. Giovanni e Paolo sind die Gerüste entfernt worden.

Vom Kunstmarkt.

J. E. **Sammlung Castellani.** Die bedeutende Sammlung des berühmten Kenners und Kunstindustriellen Alessandro Castellani in Rom, welcher im vorigen Jahre starb, soll unter den Hammer kommen. Seine Goldschmiedearbeiten sind berühmt geworden, nicht weniger als seine Nachahmungen. Die Auktion wird im nächsten März stattfinden, da trotz einer Interpellation im Parlament durch den Deputirten Fürst Odescalchi, während der Budgetdebatte des Unterrichtsministeriums, wenig Aussicht vorhanden ist, daß die Regierung, obgleich der Unterrichtsminister Baccelli sein möglichstes zu thun versprach, im stande sein wird, die Kollektion für den Staat käuflich zu erwerben. Angesichts dieser Sachlage proponirte kürzlich der Fürst Odescalchi in der römischen Presse eine Nationallotterie, damit man mit dem Erlöse derselben (2—3 Millionen) das Museum Castellani für Italien ankaufen könne. Aber auch dieser Vorschlag hat keine Aussicht auf Erfolg. So wird denn die Sammlung zersplittert in aller Herren Länder wandern. Der Katalog für die Auktion ist schon in Vorbereitung. Bei seinem kürzlichen viertägigen Besuche in Rom besuchte der deutsche Kronprinz die Sammlung mit großem Interesse.

Zeitschriften.

Jahrbuch der kgl. preuss. Kunstsammlungen. V. Bd. Heft 1.
Der italienische Holzschnitt im 15. Jahrhundert. Von F. Lippmann (Mit Abbild.) — Die italienischen Skulpturen der Renaissance in den königl. Museen zu Berlin. Von W. Bode. (Mit Abbild.) — Philipp Hainhofer und der pommersche Kunstschrank (Mit Abbild.)

Mittheilungen der k. k. Central-Commission. IX. 4. Heft.
Die neuesten Publikationen über Lionardo da Vinci. Von R. v. Eitelberger. — Zur Baugeschichte der Brünner Domkirche. Von A. Prokop. — Alter Ofen im niederösterr. Landhause zu Wien. (Mit Abbild.) — Die Sammlung alter Geschütze im k. k. Artilleriearsenale zu Wien. (Mit Abbild.)

The Academy. No. 610.
Maspero's Handbook to the Boolak Museum. Von A. B. Edwards. — The Dutch and Flemish pictures at Burlington House. Von Karl Blind.

L'Art. No. 471.
Les Anglais au Louvre. Von Ludovic Halévy. (Mit Abbild.)

Blätter für Kunstgewerbe. XIII. 1.
Elektrisches Licht und Kunstgewerbe. — Der Zopf.

Mittheilungen des k. k. Österreich. Museums. 1884. No. 1.
Erwerbung des Papyrusfundes von El Fayûm. — Die Weihnachtsausstellung im Österr. Museum. — Neue Theaterbauten in Österreich.

Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit. 1883. 11 u. 12.
Ezechiel Paritius und seine Kunstsammlung. Von A. Schultz. — Fragment einer Palästinapilgerschaft des 15. Jahrh. Von Korth. — Mittelalterlicher Hausrath und das Leben im deutschen Hause. Von A. Essenwein. (Mit Abbild.) — Unsicherheit der Reichsgesetze. Von Frhr. von Borch. — Instrumentinventarium einer kleinen Hofkapelle. Von B. Auenmüller. — Goldarbeiterrechnung aus den Jahren 1480 und 1481.

Gazette des Beaux-Arts. 1. Jan. 1884.
Les Arts décoratifs à l'opéra. Von Ed. Corroyer. (Mit Abbild.) — Velasquez. Von P. Lefort. (Mit Abbild.) — Rubens. Von P. Mantz. (Mit Abbild.) — Le cheval dans l'art. Von Duhousset. (Mit Abbild.) — Les donations et les acquisitions du Louvre depuis 1881. Von H. de Chennevières. (Mit Abbild.) — Les arts arabes. Von G. le Bon. (Mit Abbild.) — Le glossaire archéologique du moyen âge et de la renaissance. Von E. Bonaffé. (Mit Abbild.)

Inserate.

Neue Photographien von Ad. Braun & Co. Dornach.

Vertretung und Lager in der Kunsthandlung
von
Hugo Grosser, Leipzig.
Langestrasse 37.

—

A. Mantegna, der Triumphzug des Jul. Caesar
in der Königlichen Gemälde-Gallerie zu Hampton-Court.

15 Blatt Photographien nach den Originalen,
in **unveränderlichem Kohleverfahren**, Grösse der Photograph.
40×50 cm. Preis eines Blattes M. 12.—
Subscriptionspreis für alle 15 Blatt zusammen M. 150.—

Ausstellung von Gemälden älterer Meister
im Berliner Privatbesitz
zu Ehren der silbernen Hochzeit des deutschen Kronprinzen-Paares
in der Königl. Akademie der Künste in Berlin
vom 25. Januar bis Anfang März 1883.

49 Blatt unveränderl. Kohlephot. Grösse 40×50 cm à M. 12.—
17 „ „ „ „ 24×30 cm à M. 6.—
11 „ „ „ (Sculpt.) „ 24×30 cm à M. 6.—
Subscriptionspreis für alle 77 Blatt zusammen M. 620.—

Ausführliche Prospekte und Verzeichnisse, **auf Wunsch auch Ansichtssendung beider Werke** durch (3)
den obengenannten Vertreter der Verlagsanstalt,
Hugo Grosser, Kunsthandlung. Leipzig.

In unserem Verlage erschien und ist durch jede Buchhandlung zu beziehen:

Königl. Historisches Museum zu Dresden.
Auswahl von Ornamenten zum praktischen Gebrauch.
Herausgegeben von **M. Rade**, Professor a. d. kgl. Kunstgewerbeschule zu Dresden.
Folioformat auf ff. Carton in vorzüglichem Lichtdruck ausgeführt
I. Band. 100 Blatt. Mark 60.—

Obiges Werk, von anerkannten Fachleuten aufs wärmste empfohlen, bringt von den wichtigsten Objekten des weltberühmten Museums nicht die Gesammtwirkung, sondern jene so mächtig anregenden und entzückenden Details: die Aetzungen, Tauschirungen, Ciselirungen, die Ornamente des in Edelmetall und Eisen treibenden Feinschmieds, reiche Stickereien, Gewebe etc. etc. in einer überraschenden Schärfe. **Römmler & Jonas,** (2)
Dresden, im October 1883. kgl. sächs. Hofphotographen.

Die periodischen Ausstellungen des rheinischen Kunstvereins
für das Jahr 1884 werden stattfinden zu

Mannheim vom 1 April bis 22 April einschl
Heidelberg vom 27. April bis 18 Mai einschl.
Hanau vom 25. Mai bis 12. Juni einschl.
Darmstadt mit **Offenbach a. M.** vom 18. Juni bis 20. Juli einschl
Baden-Baden vom 27 Juli bis 10. August einschl.
Karlsruhe vom 16 August bis 31. August einschl.
Freiburg i. B. vom 6. September bis 28. September einschl.
Mainz vom 5. Oktober bis 31 Oktober einschl.

Die Kunstvereine zu **Baden-Baden, Heidelberg, Karlsruhe** und **Mannheim** unterhalten außerdem **permanente** Ausstellungen

Näheres wird durch die einzelnen Kunstvereine oder den Unterzeichneten bereitwilligst mitgetheilt werden.

Darmstadt, im Dezember 1883. (2)

Dr. **Müller,** Geheimer Oberbaurath,
z. Z. Präsident des rheinischen Kunstvereins.

Verlag von
Bruno Lemme in **Leipzig.**

Kunstübende FRAUEN
von
J. E. WESSELY.

Folio mit 28 Lichtdruckreproductionen und 10 Bogen Text auf ff. Kupferdruckpapier mit farbiger Randeinfassung gedruckt.
Preis 30 M., auf Büttenpapier 40 M.
Einband hochelegant.

Dieses Prachtwerk ist als Geschenkartikel für Frauen und Jungfrauen höherer Stände ganz besonders zu empfehlen. (5)

Für Kunstfreunde.

Der neue Katalog der **Photographischen Gesellschaft, Berlin** (enthaltend moderne und klassische Bilder, Pracht- und Galerie werke, Photogravüren 2c.), mit 4 Photographien nach **Kaulbach, Rembrandt, Müller, Van Dyck,** ist erschienen und durch jede Buchhandlung oder direct von der Photographischen Gesellschaft gegen Einsendung von 50 Pf. in Freimarken zu beziehen. (17)

Im Verlage von **E. A. Seemann** in Leipzig ist erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

HOLBEIN und seine Zeit.
Von
Alfred Woltmann.
Zweite, umgearbeitete Auflage.
Mit vielen Illustrationen.
geb. 20 Mark.

Wegen Verzuges sind die Fronten **zweier großen Kamine,** figürliche Reliefs von größter Schönheit aus dem Ende des XVI. Jahrh., polychromirt, im Wesentlichen gut erhalten, zu verkaufen. Die Steine sind je 2.18 m lang, 0,47 m hoch; der eine stellt das Paradies und Kain's Brudermord dar, der andere die Parabel vom Samariter. Preis mit einer Console und 2 Querstücken 2000 Mk. Prof. Julius Lessing in Berlin kennt die Stücke.

Dr. Rohden in Lippspringe

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers **E. A. Seemann.** Druck von August Pries in Leipzig

19. Jahrgang. Nr. 16.

Beiträge

sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

Inserate

[illegible]

31. Januar 1884.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von Oktober bis Ende Juni jede Woche am Donnerstag, von Juli bis Ende September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Neue Mitteilungen aus den Uffizien in Florenz.

Von Rudolf Redtenbacher.

(Schluß.)

Bd. 19, Nr. 2303—2501. Bernardo Buontalenti, 1538—1609, ist als Architekt bedeutend schwächer als Berretini da Cortona, der durch sein Streben nach einer gediegenen Architektur am ehesten noch den Schülern des Michelangelo zuzuweisen ist. Der ganze dicke Band enthält kaum ein Blatt, dem man einiges Interesse abgewinnen könnte.

Bd. 20, Nr. 2502—2583. Anonimo, Vedute di Roma.

Bd. 21 und 22, Nr. 2584—2660. Lodovico Cigoli.

Bd. 23. Handschriftenband des Cigoli, Lehrbuch der Perspektive.

Bd. 24—30. Sechs gleichartige Sammelbände von späteren Meistern.

Nr. 2673. Grundriß von Poggio a Cajano bei Florenz.

Nr. 2677—2679. Ammanati. Zeichnungen zum Hof des Palazzo Pitti. Das erste Blatt giebt den Pittipalast, wie er damals aussah, ehe Ammanati seine Zuthaten beifügte. Die Schriftzüge auf der Rückseite sind nicht von Ammanati, und sie beziehen sich auf die Gesimse mit den Balustradengeländern in Form ionischer Säulchen, welche eben eine Zuthat aus der Zeit zu sein scheinen, ehe Ammanati am Bau thätig war, aber später als Brunelleschi und kaum in seinem Sinne.

Diese Bände 24—30 enthalten sehr viele interessante Studien von Kirchen, Palästen, Thüren, Fenstern, Portalen, Altären, Ciborien und dergleichen.

Bd. 31, Nr. 3176—3237. Pläne und Interieurs von Kirchen, Altäre der Barockzeit von verschiedenen Meistern, Pläne von Kirchhöfen. Vorwiegend Spätrenaissance.

Bd. 32, Nr. 3238—3274. Paläste der Spätrenaissance und des Barockstiles, Pläne, Interieurs und Details.

Bd. 33, Nr. 3275—3381. Ornamentale Studien des Pietro Cataneo da Siena. Viele Festungspläne, Maschinen. Bemerkenswerte Handschriftproben. Interessanter Band.

Bd. 34, Nr. 3382—3464. Ideale Stadt des Ammanati: Pläne von Kirchen, Palästen, Villen und öffentlichen Gebäuden.

Bd. 35, Nr. 3465—3501. Allerlei von unbekannten, theilweise spanischen Meistern.

Bd. 36, Nr. 3502—3584. Palazzi di Roma, Firenze e Venezia. Nr. 3508. Palazzo Larderel in Florenz, nach Antonio Dosio.

Nr. 3512. Schöner Entwurf zur Vollendung des Hofes vom Palast Pitti, nicht, wie seither angenommen wurde, von Ammanati, sondern von Pietro Berettini da Cortona.

Nr. 3513—3527. Pläne des Palastes und der Villa Caprarola, nach Vignola gezeichnet von Gabriele Valvassori.

Nr. 3530—3537. Zeichnungen des Cirro Ferri von verschiedenen Palästen in Rom. Auch im Folgenden desselben Bandes sind viele Zeichnungen des Cirro Ferri von Palästen Roms, dazwischen solche von un-

bekannter Hand oder anderen Meistern der Spätrenaissance und des Barockstiles.

Bd. 37, Nr. 3585—3695. Ciro Ferri und andere Meister des Barockstils. Kirchen von Rom. Ciro Ferri war ein geschickter Architekturzeichner, scheint aber nichts gebaut zu haben.

Bd. 38, Nr. 3696—3739. Michelangelo's Werke für San Lorenzo in Florenz, aufgenommen und gezeichnet von Giovanni Battista Nelli.

Bd. 39, Nr. 3740—3830. Zeichnungen des Giovanni Battista Nelli nach Ammanati, Giovanni Pieroni und anderen Schülern des Ammanati.

Bd. 40, Nr. 3831—3868. Säle und Treppenanlagen, gezeichnet von unbekannter Hand.

Bd. 41, Nr. 3869—3935. Verschiedenes.

Nr. 3870—3882. Projekt eines achteckigen Kastells von Antonio Dosio, mit vielen Varianten.

Nr. 3883—3890. Projekt einer kleinen Villa von Antonio Dosio, mit vielen Varianten.

Nr. 3894. Gilt für eine Ansicht des Mercato nuovo in Florenz und ist Vignola zugeschrieben, aber ganz im Charakter des Antonio Dosio gezeichnet, vielleicht eine Theaterdekoration.

Nr. 3895—3911. Entwürfe für einen Centralbau, dem Matteo Nighetti zugeschrieben, aber fraglich.

Nr. 3929—3935. Pausen, dem Fra Giocondo zugeschrieben, aber fraglich.

Bd. 42, Nr. 3936—4170. Verschiedenes.

Nr. 3936—3943. Fra Giocondo, geometrische Zeichnungen.

Nr. 3944—3946. Skizzen von Giovanni Battista da San Gallo.

Nr. 3947—3976. Verschiedenes von dem letzteren, Antonio da San Gallo, Giovanni, Baldassare Peruzzi, Jacopo Sansovino, Antonio Abaco.

Nr. 3977—3990. Baldassare Peruzzi, Antonio da San Gallo giovane, Bartolommeo Baronino.

Nr. 3991—4009. Antonio Dosio. Verschiedene Studien. Dann folgen eine Reihe unsicher datirter Zeichnungen.

Bd. 43, Nr. 4021—4170. Verschiedenes.

Nr. 4021—4072. Antonio da San Gallo giovane. Allerlei Skizzen, darunter viele Maschinen und Belagerungsgeschütze.

Nr. 4073—4086. Derselbe, sowie angeblich Antonio Abaco, meistens Maschinen.

Nr. 4087—4095. Skizzen des Antonio Abaco.

Nr. 4096. Palazzo Linotte in Rom. Aufnahme von Vignola.

Nr. 4097—4100. Dem Bramante zugeschrieben. Skizzen von Kapitälen und Basen.

Die weiteren Zeichnungen dieses Bandes bieten wenig Interessantes und sind teils zweifelhaft datirt, wenn richtig von wenig Bedeutung.

Bd. 44, Nr. 4171—4236. Meistens Zeichnungen von Bartolommeo de' Rocchi.

Nr. 4237—4295. Zeichnungen von Stadtplänen von unbekannter Hand.

Nr. 4296—4304. Festungspläne aller Art von unbekannter Hand.

Bd. 45, Nr. 4305—4384. Verschiedenes.

Nr. 4305—4324. Skizzen und Aufnahmen von Aristotile da San Gallo.

Nr. 4325—4339. Zeichnungen des Jacopo Sansovino.

Nr. 4340—4357. Antonio Dosio. Aufnahmen und Skizzen.

Nr. 4358—4369. Aufnahmen und Skizzen, dem Vignola zugeschrieben.

Bd. 46, Nr. 4385—4466. Fast nur unbedeutende Zeichnungen von unbekannter Hand, des Barockstiles. Nr. 4410 ist eine immerhin originell komponirte Fassade, ebenso 4417, 4418, 4419. 4431 ein gutes Portal des Palazzo Sciarra in Rom.

Nr. 4449. Eine vortrefflich komponirte Palastfassade im Charakter des Palazzo Sauli in Genua.

Nr. 4466. Eine der genialst gezeichneten Architekturen der ganzen Uffiziensammlung von Agostino Mitelli, lehrreich, mit wie wenig Mitteln man viel Effekt erzielen kann.

Bd. 47, 4467—4528. Verschiedenes des Barockstiles. Nr. 4510 großartige Anlage, vielleicht ein Hospital, von Ammanati.

Nr. 4513. Große Gefängnisanlage, dem Cigoli zugeschrieben, aber unsicher.

Nr. 4514. Plan des Palastes Wallenstein in Prag, von Baccio del Bianco, der die Kapelle dieses Palastes ausgemalt hat.

Nr. 4520. Palastplan von demselben Baccio del Bianco.

Nr. 4522. Großartiger Palastplan, dem Antonio da San Gallo giovane zugeschrieben, aber unsicher, hat manches Verwandte mit dem Mediceerpalast des Giuliano da San Gallo.

Nr. 4523. Schöner Palastplan von unbekannter Hand.

Nr. 4524. Palastplan des Baccio del Bianco.

Nr. 4525. Anderer Palastplan desselben.

Bd. 49, Nr. 4529—4594. Ideale Stadt des Cavaliere Vasari, unbedeutende Ideen, die mehr darauf hinweisen, welche Bedürfnisse man damals für eine Stadt nötig erachtete, als daß sie sonstigen Wert hätten.

Bd. 50, Nr. 4595—4714. Zeichnungen desselben, meistens Fenster und Thüren obenstehender

Bauten oder Kopien nach anderen Zeichnungen von geringem Werte.

Bd. 51, Nr. 1715—1911. Sammlung von Grundrissen von Kirchen und Tempeln, gezeichnet von demselben Cavaliere Vasari. Darunter manches Interessante, z. B.:

Nr. 4839. Centralbau, Tempio dell' Apollo in Atene, kopirt aus dem Kodex des Giuliano da San Gallo auf der Barberiniana zu Rom. Ferner eine Menge von Palastplänen und Planen von Villen, gezeichnet von demselben und vermutlich nach den Originalplänen kopirt. Endlich Palastfassaden, sowie die Zeichnungen zu den Uffizien des Giorgio Vasari.

Bd. 53 und 54. Perspektivische Studien des Cavaliere Giorgio Vasari il giovane.

Bd. 55. Giacinto Marmi. Projekte für die Restauration der Mediceïschen Paläste, Villen und Güter. Darunter 5058 ein interessantes Interieur eines Saales im Palazzo Imperiale, welcher für die Granduchessa Vittoria hergestellt werden sollte. Trägt die Jahreszahl 1631.

Bd. 56. Von demselben. Allerlei barock. Skizzen; Blatt Nr. 5157 und 5158 eine schöne Treppenanlage mit Grotten vor einer Villa.

Nr. 5159. Projektskizzen für das Amphitheater hinter Palazzo Pitti in Florenz.

Bd. 57. Von demselben allerlei Zeichnungen.

Nr. 5282. Große perspektivische Ansicht, als Theaterhintergrund gedacht, von Sebastiano Serlio.

Bd. 58, Nr. 5334—5521, enthält barocke Skizzen aller Art von unbekannter Hand. Das Inventar schließt mit der Bemerkung, daß die ganze Sammlung auf 600000 Lire geschätzt sei. Dann folgt ein Namensregister mit Angabe der authentischen und der zugeschriebenen Blätter nach einzelnen Nummern.

Von den vorherigen Bänden abgetrennt sind noch etwa 6—8 Mappen voll rein dekorativer Handzeichnungen, die nach Gegenständen geordnet sind, z. B. Arazzi, Soffitti, Fregie, Stemmi 2c. Diese Sammlung enthält vorzügliche Sachen, an denen man sich kaum satt sehen kann. Vieles von diesen und den früher genannten Zeichnungen haben der frühere und jetzige Konservator, Cavaliere Carlo Pini und Signore Nerino Ferri in Photographie veröffentlicht, anderes der ehemalige Photograph Philpot, dessen Restauflage jetzt, soweit der Vorrat reicht, beim Kunsthändler Stange, Piazza Ponte Carraja, zu haben ist. Die Namen des Kataloges sind zwar noch unsicherer als die der Uffiziensammlung selbst, also ein gründlicher Vergleich ist immer notwendig. Doch enthält die Sammlung Philpot so viel Wichtiges, daß es wohl sich lohnen würde, die Originalplatten anzukaufen.

Diese Notizen sind zwar sehr unvollständig, werden aber doch zur Orientirung in dem fast unübersehbaren Material einiges beitragen können.

Florenz, im Dezember 1883.

Kunstlitteratur.

Alwin Schultz, Kunst und Kunstgeschichte. Eine Einführung in das Studium der neueren Kunstgeschichte. Zwei Bände. Leipzig, G. Freytag, und Prag, F. Tempsky. 1884. (Band 18 und 21 des „Wissens der Gegenwart".)

Dem ersten Bande, dessen Erscheinen in Nr. 6 der „Kunstchronik" kurz angezeigt wurde, ist bald der zweite gefolgt, und das ganze Werk liegt nunmehr abgeschlossen vor uns. Die Freude, mit der wir den ersten begrüßten, muß sich mit vollem Recht auch auf den zweiten beziehen. Denn in den beiden wird jedem, der der deutschen Sprache mächtig ist und etwas mehr als Volksschulbildung genossen hat, in Wahrheit eine Einführung in das Studium und das Verständnis der neueren Kunstgeschichte geboten. Der Verfasser verzichtet zwar in der Einleitung bescheiden auf den Anspruch, etwas Originelles geschaffen zu haben. Das Büchlein ist aber trotzdem durch und durch originell. Es ist eigenartig in der Anordnung des Stoffes, wie in vielen seiner Gedanken und Beobachtungen. Die älteren, ähnlichen Werke von Ernst Förster, Wilhelm Lübke, Hermann Riegel u. a. sind damit nicht veraltet, aber trefflich ergänzt. Der Stoff ist übersichtlich geordnet und gruppirt, die Darstellung ist eine angenehme und flüssige, der wissenschaftliche Ballast ist nicht zu groß, alles unnütze, phrasenhafte Ästhetisiren vermieden, die Kunst in weitestem Umfange, also einschließlich des Kunstgewerbes, hereingezogen, und vor allem wird der Leser mitten in die Arbeitsstube des Künstlers selbst eingeführt. Es wird mit klaren, anschaulichen Worten geschildert, wie ein Kunstwerk entsteht, welch unendliche Mühe ein wahrer Künstler aufwenden muß, ehe er zu seinem Ziele gelangt. Überhaupt berührt das warme Interesse für unsere Künstler außerordentlich sympathisch; von manchem Vorwurf, der ihnen vom Publikum immer und immer wieder gemacht wird, werden sie endgiltig entlastet. Charakteristisch ist in dieser Beziehung die Stellungnahme des Autors zu der Historienmalerei. Es wird, so führt der Verfasser aus, heute häufig den Malern vorgeworfen, daß die Historienmalerei mehr und mehr zu gunsten der Landschafts- und Genremalerei zurückgedrängt werde. Aber schon die Wahl des Stoffes bietet Schwierigkeiten. Die Zeiten sind längst vorüber, wo das Publikum sich in einem ganz bestimmten religiösen und historischen Gedankenkreis bewegte, inner-

halb dessen jede geschichtliche Darstellung sofort das nötige Verständnis fand. Mit der modernen Verallgemeinerung des Wissens ist aber auch eine bedeutende Verflachung desselben eingetreten, und es ist schlechterdings von keinem Menschen zu verlangen, einen bestimmten, dargestellten Vorgang, wie z. B. die Unterzeichnung des Pilsener Reverses durch die Wallensteinschen Offiziere, sofort als eben diesen zu erkennen. In den allermeisten Fällen wird unbemerkt ein als Historienbild gedachtes Gemälde zum Genrebild. Hinwiederum schlagen langatmige Erklärungen, wie sie in den Katalogen mitunter angebracht werden, wahrer Kunst geradezu ins Gesicht. Und schließlich wer kauft dann das Gemälde, wenn ein Künstler wirklich, dem allgemeinen Drängen nachgebend, sich entschlossen hat, seine besten Kräfte an die Versinnlichung eines großen historischen Vorganges zu setzen? Käuferlos wandert es von Ausstellung zu Ausstellung, und der Künstler muß indessen Hunger leiden. Der Vorwurf fällt also auf das viel begehrende, aber nicht kaufende Publikum zurück.

Im einzelnen ist der Inhalt in folgender Weise angeordnet. Nach einer allgemein orientierenden Einleitung über das Verhältnis der Kunst zur Wissenschaft, zum Museumswesen und zum Publikum wird mit der Architektur begonnen. Die rechtlichen und sozialen Verhältnisse, wie die Bildung der Baumeister, werden eingehend erörtert, wobei dem Verfasser seine tief eindringenden und sorgfältigen Studien, besonders über das Mittelalter, sehr zu statten kommen. Darauf wird gezeigt, in welcher Weise sie arbeiten und wie sie zu arbeiten haben; es werden die Unterschiede in Dekoration und Ornamentik, die verschiedenen Baustile auseinandergesetzt, und schließlich wird das Kunstgewerbe behandelt, und zwar Tischlerei, Goldschmiede-, Schlosserkunst, Zinngießerei, Töpferei, Glasindustrie, Drechslerei, Rotgießerei und Buchbinderei. Die Abschnitte über die Plastik und die Malerei bringen in gleicher Weise zunächst Mitteilungen über die Persönlichkeiten, sodann über die Arbeitsweise der Künstler, um schließlich auf die verschiedenen Arten der Technik überzugehen. Es sind dies die Bildhauerarbeiten in Terrakotta, Stein, Holz, Elfenbein und Wachs, die Glyptik, der Siegelschnitt, das Treiben in Metall, der Münzen- und Medaillenschnitt und der Metallguß. Und weiter die Historienmalerei, die Porträt-, Genre-, Tier-, Stillleben-, Landschafts- und Blumenmalerei, die Wandmalerei, die Stickerei und Weberei der Wandteppiche, die Miniaturen, die Pastell- und die Staffeleimalerei, das Mosaik, die Glasmalerei, die gravierten Stein- und Metallplatten und das Niello. Den vierten Abschnitt bilden die vervielfältigenden Künste: Holzschnitt, Schrotarbeiten, Teigdruck, Grabstichelmanier, Stich mit der Nadel, die gepunzte und die punktirte Manier, die Radirung, die Crayon-, Tusch-, Aquatintamanier, die Schabkunst, der ältere Farbendruck, der Stahlstich und der Steindruck. Bei jedem einzelnen Punkte werden die nötigen historischen und technischen Daten kurz und verständlich gegeben, so daß sie für denjenigen, der sich nicht ganz speziell mit der Sache beschäftigen will, ausreichen. Den Beschluß bildet eine Darlegung über die Bedürfnisse und Erfordernisse zum Studium der der Kunstgeschichte, die ganz besonders einem dringenden Bedürfnis abhilft und hoffentlich wohlthätig wirken wird.

Daß bei einer so umfangreichen und vielseitigen Arbeit Versehen (z. B. II, S. 113 zu Figur 59) untergelaufen sind, begreift sich leicht. Es macht sich mitunter eine gewisse Flüchtigkeit in der Stilisirung, wie in den einzelnen Angaben bemerkbar, die zu einer Reihe recht unangenehmer Mißverständnisse Anlaß gegeben hat. In einem Buche, wie dem vorliegenden, das auf den weitesten Leserkreis berechnet ist, ist die peinlichste Zuverlässigkeit und Genauigkeit eine der Hauptbedingungen. Im übrigen aber möge der Verfasser versichert sein, daß es der Entschuldigung am Ende des zweiten Bandes nicht erst bedurfte. Einem Gelehrten, der ein so glänzendes und bahnbrechendes Werk, wie das „Höfische Leben zur Zeit der Minnesinger" (trotz des unlängst veröffentlichten absprechenden Urteils in der „Saturday Review") geschrieben hat, wird im Ernst niemand zutrauen, daß er Ghiberti wirklich für den Erbauer der Kolonnaden vor der Peterskirche in Rom gehalten. Unter diesen Umständen noch weitere derartige Versehen hier anzuführen, hat keinen Sinn; in einer neuen Auflage werden sie sich leicht beseitigen lassen. Wünschenswert wäre z. B. noch ein Hinweis auf das Unkünstlerische und Unschöne der Punktirmanier im Kupferstich. Und bei der Darstellung der Umbildung der Monumental- in die Kabinetsglasmalerei hätte des schädlichen Einflusses der Erfindung der Glasemailmalerei gedacht werden können.

Gewichtigere Bedenken richten sich gegen die Abbildungen. Unumgänglich notwendig waren sie, auf der anderen Seite sollte an dem einmal festgesetzten, niedrigen Preise festgehalten werden: so ergab sich ein Zwiespalt, dessen befriedigende Beseitigung man nicht erreicht hat. Es ist schmerzlich, gerade in einem Buche, das für gute, solide Arbeit und gegen den Tagesschwindel auftritt, Abbildungen zu begegnen, die durchaus falsch und irreführend sind und nicht einmal einen angenehmen Eindruck gewähren. Selbstverständlich gilt dies weniger vom ersten, als vom zweiten Bande. Es ist eben trotz der ungeheuren Fortschritte, die die Technik in den letzten Jahren gemacht hat, auch heute noch unmöglich, für den Gesamtpreis von einer Mark einem

Buch von 276, beziehungsweise 211 Seiten in gutem Papier, Druck und Einband mit wertvollem, eigens hierzu geschriebenen Text auch noch 158, beziehungsweise 86 Abbildungen hinzuzufügen, die durchgehends mäßigen Ansprüchen genügen können. — Auch hinsichtlich der Auswahl der Bilder erheben sich einzelne Bedenken, obwohl sie im großen und ganzen trotz der entgegenstehenden Schwierigkeiten als eine gelungene zu bezeichnen ist. Wenn auf Seite 67 des zweiten Bandes das Raffaelische Urteil des Salomo als Muster in Schlichtheit und Einfachheit der Komposition hingestellt wird, so hätte seine Nachbildung gegenüber den Memlingschen Bildern nicht schaden können. Auch hätte bei dieser Frage der Fischzug aus den Raffaelischen Teppichkartons mit seiner wunderbaren, einzig dastehenden Abtönung der Empfindung und der Beteiligung an der Handlung, wenn nicht im Bild vorgeführt, so doch erwähnt werden sollen.

Ziehen wir den Schluß, so ergiebt sich, daß das außerordentlich schwierige und gefährliche Unternehmen im ganzen auf das trefflichste gelungen ist, daß die nächsten Auflagen eine Reihe kleiner, unvermeidlicher Fehler zu beseitigen haben, daß dem Buch aber schon in seiner jetzigen Gestalt die weiteste Verbreitung auf das dringendste zu wünschen ist.

Hermann Ehrenberg.

Nekrologe.

J. E. **Vincenzo Zanetti** †. Auf der Insel Murano bei Venedig starb in noch kräftigem Mannesalter der um die Kunstgeschichte der genannten Insel hochverdiente Direktor des dortigen von demselben gegründeten Museums, Vincenzo Zanetti. Derselbe veröffentlichte einen „Führer durch Murano“, und eine Reihe von Schriften über die berühmte Glasfabrikindustrie der Insel Murano. In letzter Zeit hatte er auch eine Zeichenschule für die Arbeiter der vorzüglichen muranesischen Glasfabriken gegründet.

Kunsthistorisches.

*** **Über die Ausgrabungen in Eleusis** liegen im Rechenschaftsbericht der archäologischen Gesellschaft in Athen folgende Mitteilungen vor: Es ist gelungen, den eigentlichen Tempel aufzufinden, der in seiner Konstruktion von allen anderen aus dem griechischen Altertume bekannten Heiligtümern verschieden ist, gemäß den ganz abweichenden Bedingungen, denen in Eleusis das Heiligtum zu entsprechen hatte. Hier war es nötig, einen Raum zu schaffen, welcher der großen Menge der Eingeweihten Zutritt gestattete. Demnach ist ein großer quadratischer Raum zum Tempel gestaltet worden, dessen Oberbau von sechs Säulenreihen, jede zu sieben Säulen, getragen wurde; an allen vier Wänden ziehen sich acht über einander ansteigende Stufenreihen lang, die offenbar den Eingeweihten bei den heiligen Schaustellungen als Sitze dienten. An dieses gewaltige Gebäude, welches Iktinos erbaut hat, schloß sich nach Osten hin eine, wie Vitruv erzählt, zur Zeit des Demetrios aus Phaleron von dem Architekten Philon erbaute Säulenhalle von zwölf Säulen in der Front und je einer seitlichen Säule, also vierzehn im ganzen; die Weite der Spannung über 11 m läßt erkennen, daß das Gebälk nicht aus Stein sein konnte. Die Säulen der Vorhalle waren nicht vollendet. Um den Tempel zu errichten, waren viele ältere Gebäude niedergerissen worden; auch von ihnen hat man noch mancherlei Spuren gefunden, ohne doch darüber zu völliger Klarheit gelangt zu sein. In Bezug auf den Tempel selbst, namentlich in betreff der Frage, ob über dem erhaltenen Raum ein Obergeschoß sich befand und in welcher Weise für die Zuführung von Licht gesorgt war, werden hoffentlich weitere Ausgrabungen noch die wünschenswerte Aufklärung verbreiten.

J. E. **Bei der Demolirung des Palazzo Strozzi in Rom**, welche wegen des Umbaues der Stadt erforderlich wurde, fand man wertvolle Basreliefs aus der Schule Sansovino's, welche an das Kunstgewerbemuseum in Rom zur vorläufigen Aufbewahrung abgeliefert wurden.

Personalnachrichten.

Der Lithograph **Arthur Schelter** aus Leipzig, z. Z. in München, ist als Vorstand der lithographischen Abteilung an der königl. Kunstakademie und Kunstgewerbschule zu Leipzig berufen worden.

B. **Professor Mayer** ist zum Direktor des königl. Museums vaterländischer Kunst- und Altertumsdenkmale, sowie des königl. Münzkabinets in Stuttgart ernannt worden. Derselbe hat sich durch den von ihm verfaßten Katalog der merovingisch-fränkischen Altertümer des Stuttgarter Museums vorteilhaft bekannt gemacht.

Ernst Mohn, Kupferstecher und Ehrenmitglied der königl. Akademie der bildenden Künste in Dresden, hat einen Ruf als Lehrer an die königl. Kunstakademie und Kunstgewerbeschule in Leipzig angenommen.

Kunstvereine.

B. **Aus Stuttgart.** Gegenüber meinem ersten Bericht kann ich jetzt die erfreuliche Mitteilung machen, daß der Verein zur Förderung der Kunst einen neuen Anlauf genommen hat. Die regelmäßigen Zusammenkünfte haben wieder begonnen und ein zahlreiches Damenkomité, an dessen Spitze die Prinzessin Auguste und die Herzogin Vera von Württemberg stehen, hat sich die Aufgabe gestellt, für die Zwecke des Vereins Gaben zu sammeln und überhaupt das Interesse des Vereins nach jeder Richtung zu fördern. Die Königin hat die Summe von 25000 Mark gezeichnet, und andere namhafte Beiträge sind bereits erfolgt oder in Aussicht gestellt worden. Zunächst soll die Ausstattung des im Bau begriffenen Landesgymnasiums, die Stiftung von Kunstwerken in den Neubau der Bibliothek und die Errichtung eines Denkmals für Dannecker angestrebt werden. In einer, auf Einladung des engeren Komité's, sehr zahlreich besuchten Versammlung hielt Prof. Lübke einen Vortrag über die Zwecke und Aufgaben des Vereins mit einem Rückblick auf die Blütezeit der Kunst im 15. und 16. Jahrhundert. Der Redner sagte u. a.: „Die Kunst verlangt keinen Beitrag der Not, keine Teilnahme aus Mitleid, die Kunst ist die köstliche Tochter des Himmels, sie will gepflegt und gehegt sein, um diese Pflege mit tausendfältigem Zins heimzuzahlen, die Kunst ist die edelste Wohlthäterin der Menschheit. Was wir für die Kunst thun, das thun wir uns selbst, für die sittliche Stärkung im Kampfe ums Dasein.“

Sammlungen und Ausstellungen.

Im Berliner Kupferstichkabinet ist eine Ausstellung von architektonischen und ornamentalen Handzeichnungen vom 15. bis 18. Jahrhundert veranstaltet worden, welche zum größten Teil zu der vor einigen Jahren erworbenen Sammlung des Pariser Architekten Destailleur gehören. Diese Sammlung ist im Kupferstichkabinet katalogisirt und soll nach ihrer definitiven Ordnung dem Kunstgewerbemuseum überwiesen werden.

*** **Für die Berliner Nationalgalerie** sind, nach dem amtlichen Bericht im Jahrbuch der königl. preußischen Kunstsammlungen, in der Zeit vom 1. Juli bis 1. November 1888 Neuerwerbungen gemacht worden im Betrag von 18954 Mk. Daran erhielt die Nationalgalerie an Ölgemälden: von Peter Janssen ein Porträt des Generalfeldmarschalls Herwarth von Bittenfeld; von Albert Hertel: Nordische Strandscene (Zeitschrift für bildende Kunst XIX, S. 61); von Tischbein: Weibliches Porträt. Ferner an Handzeichnungen: von Zier 5 Studienblätter (Öl); von Dreßler 14 Blatt Studien und Skizzen (Öl und Bleistift); von Ed. Hilde

brandt 10 Blatt Aquarelle, von R. Werner „Interieur der Basilika St. Maria in Via Lata zu Rom“, Aquarelle; von F. Skarbina: „Intime Causerie“, Aquarell (Zeitschrift für bildende Kunst XVIII, S. [illegible]) und eine Lithographiensammlung vom Rittergutsbesitzer Dergerlov auf Gablanken.

Eine allgemeine italienische Nationalausstellung für Kunst, Gewerbe, Elektrizität u. s. w. wird im Frühjahr in Turin eröffnet werden. Als Terrain für dieselbe ist der Valentinopark am linken Ufer des Po gewählt worden. Unter den Gebäuden ist ein imposantes Schloß im Stile des 15. Jahrhunderts bemerkenswert, welches die Kommission für die Geschichte der alten Kunst errichtet hat. Das Budget der Ausstellung beträgt 6 Millionen Lire. Der Ausstellungsplatz hat eine Größe von [illegible]000000 qm, von denen 1000000 bedeckt sein werden.

M. **Für Tizians Assunta** wird demnächst in der Akademie zu Venedig ein eigener Raum hinter dem großen Saale mit Oberlicht eingerichtet, um dem berühmten Meisterwerke eine bessere Beleuchtung zu geben, als bisher der Fall war. Die „Madonna der Familie Pesaro“ ist vor kurzem an ihren alten Standort in der Frarikirche zurückkehrt, nachdem die Restauration der letzteren zu Ende geführt ist.

Vermischte Nachrichten.

Daß die Schenkungen von Privatpersonen für die Sammlungen des Louvre in Paris nicht immer glückliche Bereicherungen derselben sind, beweist die Sammlung des Herrn Thiers. Wie der „Figaro“ nämlich mitteilt, besteht dieselbe, was die Gemälde anbetrifft, aus unechten Bildern und aus späten Kopien. Alle Ruysdaels, Murillo's, Terborchs u. s. w., welche die Galerie des Herrn Thiers bildeten, verdanken willkürlichen Taufen ihr Dasein. Nach diesen Entdeckungen ist es sehr zweifelhaft, ob die Sammlung Thiers, für welche man einen eigenen Saal beansprucht hatte, eine Aufstellung im Louvre finden wird. Wertvoll sind dagegen die florentinischen Bronzen und andere Werke der Kleinkunst aus der italienischen Renaissance, bei deren Ankauf Thiers glücklicher gewesen ist, als mit seinen Gemälden.

Die für die Vermehrung der Sammlungen der Berliner Museen im Etat für 1884/1885 aufgestellte Mehrforderung von 2 Millionen Mark ist von der Budgetkommission mit 14 gegen 6 Stimmen genehmigt worden. Um diese Position hatte sich in den letzten Wochen ein lebhafter Zeitungsstreit entsponnen, in welchem sich die Mehrzahl der Blätter im Hinblick auf die rühmliche Thätigkeit der Museumsverwaltung für die Position aussprach. Gegen dieselbe wurden von einigen Künstlern anonyme Angriffe gerichtet, denen sich am Ende auch Friedrich Pecht im „Berliner Tageblatt“ anschloß. Er fand schnell energische Gegner in der „Post“ und in der „Nationalzeitung“ und schließlich auch im „Berliner Tageblatt“ selbst, wo ein österreichischer Kunstbeamter sich sehr warm der Berliner Museumsverwaltung annahm. Es ist bemerkenswert, daß auch Männer wie Anton Springer und W. Lübke sich in der „Kölnischen Zeitung“ und der „Allgemeinen Zeitung“ an dem Streite beteiligten und für die Interessen der Museen gegenüber den Angriffen der Künstler, welche die Ankäufe von Werken alter Kunst für eine schwere Beeinträchtigung der zeitgenössischen Kunst erklärten, energisch eintraten.

Die Düsseldorfer Künstlerschaft hat aus Anlaß der von dem preußischen Kultusministerium bei dem Landtage eingebrachten außerordentlichen Forderung von 2000000 Mark für Kunstzwecke die nachstehende Petition bei dem Abgeordnetenhause eingereicht. „Einem hohen Hause der Abgeordneten beehren sich die Unterzeichneten das Folgende zur hochgeneigten Berücksichtigung vorzutragen: Die Absicht der königlichen Staatsregierung, für Kunstzwecke größere Summen in den Etat einzusetzen, ist in weiten Kreisen freudig begrüßt worden. Diese Summen sollen zwar zunächst zur Vermehrung der Sammlungen alter Kunst dienen, aber in dem Bestreben, ein möglichst reichhaltiges Bildungsmaterial sich zu sichern, liegt auch die Gewähr dafür, daß die königliche Staatsregierung nicht auf halbem Wege stehen bleiben wird, sondern der deutschen neueren Kunst neben dieser geistigen auch die materielle Hilfe schaffen wird, um in noch größerem Maße als bisher ihre Fähigkeiten zu entwickeln. Von den verschiedensten Seiten ist in jüngster Zeit betont worden, daß durch Gewährung größerer Mittel für Heranbildung der Künstler in allen Fächern der Kunst und durch Erteilung von Aufgaben in jedem Genre die künstlerische Produktionskraft des deutschen Volkes gesteigert werden müsse, und daß dafür in weit umfangreicherer Weise als bisher die nötigen Mittel zu beschaffen seien. Mit diesen Ausführungen befinden sich die Unterzeichneten in vollster Übereinstimmung, halten sich aber auch anderseits verpflichtet, eine wesentliche Förderung der Kunst in dem Bestreben der königlichen Staatsregierung anzuerkennen, welches dahin zielt, durch Beschaffung wirklich hervorragender Kunstwerke alter Meister den Kunstsinn des Publikums sowohl wie den Geschmack und das Studium der Künstler anzuregen. Gerade wir Düsseldorfer wissen die Bedeutung eines Meisterwerke alter Kunst enthaltenden Museums und den Einfluß dieser Vorbilder auf das Emporblühen heutiger Schulen des In- und Auslandes voll zu würdigen und empfinden es täglich aufs lebhafteste, wie der Mangel alter Meisterwerke die Entwickelung des Düsseldorfer Kunstlebens beeinträchtigt. Das Studium in sich vollendeter alter Kunstwerke wird immer bei selbständigem Schaffen einen Halt geben, ohne die künstlerische Eigenart zu schädigen. Es wird einen Regulator bilden gegenüber den oft so ungleichartigen Beeinflussungen durch die Mode und gegenüber den unkünstlerischen Verirrungen, die so oft mit der Anmaßung auftreten, wahre Kunst zu sein. Hat ja doch das Studium dessen, was früher geschaffen wurde, bei den nennenswerten Schulen der verschiedensten Epochen den Ausgangs- und den Anhaltepunkt für ihre Thätigkeit gebildet. Es richten daher die Unterzeichneten an das hohe Haus der Abgeordneten die dringende Bitte: „Der Königlichen Staatsregierung für die Förderung der Kunst nach allen Richtungen hin ausreichende Mittel zur Verfügung zu stellen und dafür Sorge zu tragen, daß auch für Düsseldorf eine Sammlung wirklich ausgezeichneter alter Kunstwerke geschaffen werde, an welchen alte und junge Künstler zur Belehrung emporblicken können, um den Verlust der herrlichen alten Düsseldorfer Galerie nach dieser Richtung hin einigermaßen zu ersetzen.“

J. E. Über den **Entwurf von Monteverde zu dem Sarkophag für Viktor Emanuel** im Pantheon schreibt man uns: Das Monument ist 7,80 m hoch; sein Piedestal hat eine Länge von 10 m, eine Breite von 1,75 m. Sechs Stufen aus Giallo antico tragen die Totenurne, auf welcher die Wappen der hundert größten Städte Italiens prangen werden in elliptischer Form. Die Urne wird das christliche Zeichen P X haben. Die überlebensgroßen Löwen an den Ecken des Monuments werden von Bronze sein, ebenso wie das große Kissen, auf welchem die goldene Königskrone ruhen wird. Am Kopfe der Urne prangen die Wappen des Hauses Savoyen, an den Ecken die Adler, welche Savoyen auch im Wappen hat. Auf den beiden Langseiten des Sarkophags werden Bronzekränze mit der Inschrift

Vittorio Emanuele II.
Re d' Italia

hängen. Geburts- und Todestag sollen ebenfalls dabei angegeben werden. Außer der architektonischen Dekorirung des Denkmals will der Künstler nach dem Eingange der Kirche zu über die Stufen den Königsmantel ausbreiten, um das Eintönige der langen Stufen zu brechen; gleichzeitig würde daselbst eine Gruppe angebracht werden, bestehend aus dem Helme, dem Schwerte und den Orden des Königs. An den vier Ecken des Sarkophags sollen sich vier Dreifüße erheben, welche bei feierlichen Anlässen in antiker Weise flammen würden.

J. E. **Florentiner Dom.** Die Kommission, welche in Florenz mit der Vollendung der Fassade des Domes von Santa Maria del Fiore beauftragt ist, hat sich endlich entschieden bezüglich der Krönung derselben, für den Basilikastil. Der verstorbene Architekt, welcher den Entwurf zur Fassade lieferte, hinterließ bei seinem Tode zwei verschiedene Projekte, welche in dem unteren Teile der Fassade identisch waren, im oberen Teile jedoch wesentlich von einander abwichen. Das eine war eine Basilika, das zweite im Tricuspidalstile gehalten. Die Kommission entschied sich mit zehn gegen vier Stimmen für das erste Projekt. Der untere Teil der Fassade ist bereits beendet, der obere Schlußteil wird nunmehr sofort in Angriff genommen werden.

Ein neue Kirche in Berlin. Am 3. Januar wurde die auf dem Weddingplatze, im äußersten Norden Berlins, zur Erinnerung an die Errettung des Kaisers von den beiden Attentaten errichtete Dankeskirche in Gegenwart des Kaisers und der kaiserlichen Familie feierlich eingeweiht. Da nur die aus freiwilligen Beiträgen aufgebrachte Summe von 300000 Mark zur Verfügung stand, mußte der Erbauer der Kirche, Baurat Orth, die ornamentale und dekorative Ausstattung auf das äußerste einschränken, in der Hoffnung, daß sich die Freigebigkeit von Privatpersonen namentlich der inneren Ausstattung annehmen würde. Diese Hoffnung hat sich auch erfüllt, da der größte Teil des Altargerätes und die Mehrzahl der farbigen Glasfenster bereits edlen Stiftern verdankt wird. Mit Bezug auf die Gestaltung des Äußern hat sich Baurat Orth den Formen des romanischen Stils angeschlossen, die er schon einmal bei der Zionskirche ebenso glücklich wie malerisch reizvoll verwertet hatte. Der Grundriß zeigt einfache Kreuzesform. Der Chor (Altarraum) und zwei kleinere Apsiden schließen die Nordseite ab, während der Südseite ein etwa 67 m hoher Turm mit schlanker Pyramide vorgelegt ist. Während mit Hilfe dieses Turmes und durch die Gliederung des Äußeren vermittelst stark vorgeschobener Strebepfeiler ein monumentaler Eindruck erzielt worden ist, übt auch das Innere, bei welchem Gewölbekonstruktionen der gotischen Zeit zur Anwendung gekommen sind, namentlich durch das kühn über den ganzen Mittelraum geschwungene Sterngewölbe eine imponirende Wirkung aus. Die Emporen sind im Achteck so um diesen Mittelraum herumgeführt, daß die Perspektive desselben nirgends gestört wird.

Anfrage.

Nachdem der Erzbischof Ernst von Magdeburg im August 1513 in Moritzburg zu Halle gestorben war, wurde sein Leichnam in der von ihm selbst ausgebauten, glänzend ausgestatteten und reich dotirten Marienkapelle, zwischen den Türmen seiner Kathedrale zu Magdeburg, in dem bekannten schönen Bronzesarkophage, welchen er selbst, schon lange vor seinem Tode, durch Peter Vischer in Nürnberg hatte anfertigen lassen, beigesetzt. „Sein Herz aber ward — so erzählt Lentz in seiner Stiftshistorie von Magdeburg S. 474 — nach seiner Verordnung in der St. Marien-Magdalenenkapelle auf der Moritzburg zu Halle, in ein messingenes Grab, welches er selbst machen lassen, beigesetzt."

Ist dieses „messingene Grab", von welchem man wohl annehmen darf, daß es gleichfalls ein Werk des genannten berühmten Nürnberger Erzgießers sei, noch vorhanden und wo? Oder ist wenigstens noch eine Beschreibung desselben erhalten?

Nürnberg. R. Bergau.

Inserate.

POLYCHROME MEISTERWERKE

der monumentalen Kunst in Italien vom V. bis XVI. Jahrhundert.

12 perspectivische Ansichten in Farbendruck

[illegible]

HEINRICH KÖHLER,

[illegible]

[illegible]

Neue Separatausgaben zu 3, 4 und 6 Blatt mit Text in Prachtmappe, zum Preis von 60, 80 und 120 Mark.

Diese [illegible] Ausgaben stellen sich als prächtige Geschenke [illegible] Kunst[illegible] Architekten [illegible] drei verschiedenen sehr geeigneten Preisen dar, wobei insbesondere noch zu erwähnen ist, dass die Auswahl der Blätter in das freie Belieben gestellt ist.

Die neuen Mappen sind in starkem englischen Calico mit Gold- und Schwarzdruck künstlerisch ausgeführt und auf den Innenflächen mit elegantem Dessinpapier bekleidet.

Neben diesen neuen Ausgaben bleiben jedoch auch die früheren (in Prachtband 250 M., oder einzelne Lieferungen à 36 M., einzelne Blätter à 18 M.) nach wie vor bestehen. (8)

Leipzig. Baumgärtner's Buchhandlung.

Kunst-Ausstellungen.

Die vereinigten Kunst-Vereine in **Augsburg, Stuttgart, Heilbronn** am Neckar, **Wiesbaden, Würzburg, Fürth, Nürnberg, Bamberg, Bayreuth** und **Regensburg** veranstalten, wie bisher, auch im Jahre 1884 gemeinschaftliche permanente Ausstellungen, unter den bereits bekannten Bedingungen für die Einsendungen, von welchen hier nur diejenige hervorgehoben wird, daß alle Kunstwerke von Nord- und West-Deutschland nach **Wiesbaden,** von Oesterreich nach **Regensburg,** vom Süden und aus München nach **Augsburg** einzusenden sind, und vorstehenden Turnus vor- oder rückwärts zu durchlaufen haben.

Die geehrten Künstler und Künstlerinnen werden daher zu zahlreicher Einsendung ihrer Kunstwerke mit dem Bemerken eingeladen, vor Einsendung von größeren und wertvolleren Bildern, unter Anzeige ihres Umfanges und Gewichtes, gefällige Anfrage stellen zu wollen; und werden zugleich in Kenntniß gesetzt, daß im Jahre 1882/83 die Ankäufe der Vereine und Privaten ca. 60000 Mark betragen haben.

Regensburg im Dezember 1883. (2)

Im Namen der verbundenen Vereine: der **Kunstverein Regensburg.**

Die periodischen Ausstellungen des rheinischen Kunstvereins

für das Jahr 1884 werden stattfinden zu

Mannheim vom 1. April bis 22. April einschl.
Heidelberg vom 27. April bis 18. Mai einschl.
Hanau vom 25. Mai bis 12. Juni einschl.
Darmstadt mit **Offenbach a. M.** vom 18. Juni bis 20. Juli einschl.
Baden-Baden vom 27. Juli bis 10. August einschl.
Karlsruhe vom 16. August bis 31. August einschl.
Freiburg i. B. vom 6. September bis 28. September einschl.
Mainz vom 5. Oktober bis 31. Oktober einschl.

Die Kunstvereine zu **Baden-Baden, Heidelberg, Karlsruhe** und **Mannheim** unterhalten außerdem **permanente** Ausstellungen.

Näheres wird durch die einzelnen Kunstvereine oder den Unterzeichneten bereitwilligst mitgetheilt werden.

Darmstadt, im Dezember 1883. (3)

Dr. **Müller,** Geheimer Oberbaurath,
z. Z. Präsident des rheinischen Kunstvereins.

Verlag von
Bruno Lemme in Leipzig.

Kunstübende FRAUEN

von

J. E. WESSELY.

Folio mit 28 Lichtdruckreproductionen und 10 Bogen Text auf ff. Kupferdruckpapier mit farbiger Randeinfassung gedruckt.

Preis 30 M., auf Büttenpapier 40 M.
Einband hochelegant.

Dieses Prachtwerk ist als Geschenkartikel für Frauen und Jungfrauen höherer Stände ganz besonders zu empfehlen. (6)

Hugo Grosser, Kunsthandlung,

Leipzig, Langestrasse 37. II.
Specialität: Photographien.

Vertretung und Musterlager der ersten photogr. Anstalten des In- und Auslandes, wie Ad. Braun & Co. in Dornach — G. Brogi in Florenz — Fratelli Alinari in Florenz — C. Naya in Venedig u.a.m. **Reproduktionen** von Gemälden und Handzeichnungen alter und neuer Meister, Fresken und Statuen aller bedeutendenMuseen Europa's. **Ansichten nach der Natur** von der Schweiz und Italien, (neu: die Gotthardbahn von Braun & Co.) Architekturen. **Studien für Künstler,** darunter besonders männliche, weibliche und Kindermodelle nach dem Leben, in Kabinet-, Oblong- und Salonformat (letzteres neu). Kataloge. Musterbücher. Billigste Baarpreise. Prompte Lieferung. (14)

Die Frühlings-Ausstellung

des **Kunst-Vereins in Hamburg** findet statt vom

5. April — 18. Mai.

Einsendungstermin 20. März.

1) **Der Vorstand.**

G. Eichler,

Plastische Kunstanstalt und Gipsgiesserei.
Berlin, W., Behrenstr. 27.

Antike und moderne **Skulpturen.**
v. Stosch'sche **Daktyliothek** mit Winckelmann's Katalog.
Mittelalterliche Medaillen v. Pisano, Dürer u. a. (1)
— Ausführl. Katalog gratis u. franko. —

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. Druck von August Pries in Leipzig

19. Jahrgang. Nr. 17.

Beiträge an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, There[illegible]) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. [illegible] zu richten.

Inserate [illegible]

7. Februar 1884.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von Oktober bis Ende Juni jede Woche am Donnerstag, von Juli bis Ende September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang [illegible] Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Kunstlitteratur.

Quellen zur Geschichte des Heidelberger Schlosses herausgegeben von Dr. Marc Rosenberg. Mit 8 photo- und lithographischen Tafeln. Heidelberg, Karl Winters Universitätsbuchhandlung 1882. 4. VIII u. 264 S.

Vorliegendes, dem Großherzoge von Baden gewidmetes Werk ist wahrhaft opulent ausgestattet. Es bildet zugleich den Text zu den bei Keller & Comp. in Frankfurt erschienenen photographischen Aufnahmen des Schlosses. Wie schon der Titel uns lehrt, lag es nicht in der Absicht des Verfassers, eine Geschichte des Heidelberger Schlosses zu schreiben: er wollte nur Quellen dazu liefern, die seither wenig oder gar nicht beachtet worden sind.

Als Einleitung ist zunächst ein Wiederabdruck des trefflichen Aufsatzes im vierten Bande von Sybels historischer Zeitschrift vorangestellt, welcher das Schloß in seiner kunst- und kulturgeschichtlichen Bedeutung behandelt. Es folgen urkundliche Notizen, welche die Existenz der beiden Schlösser, des älteren und des jüngeren, konstatiren. Das untere Schloß tritt zum erstenmal in die Geschichte ein durch den Vertrag zu Pavia (1329), in welchem Ludwig der Bayer die pfälzischen Besitzungen, die er seinem Bruder abgerungen, dessen rechtmäßigen Nachfolgern wieder zuweist und sie unter dieselben verteilt. In diese Zeit fallen die ältesten Bauten des Schlosses; es sind dies der Ruprechtsbau und das sog. Landhaus; ersterer entstand im Beginn, letzterer gegen Ende des 14. Jahrhunderts.

In einem besonderen Exkurs behandelt Rosenberg den bis jetzt allgemein als den ältesten Teil des Schlosses angenommenen Rudolphsbau. Nach seinen durch genaue Aufnahmen illustrirten Ausführungen fällt der Bau in den Schluß der Regierungsperiode Ludwigs III. († 1437), was dadurch noch weiter bestätigt wird, daß derselbe noch in Urkunden des 17. Jahrhunderts als das savoyische Gewölbe bezeichnet wird. Die Gemahlin Ludwigs III. war nämlich die Tochter eines Grafen von Savoyen.

Der Baumeister Ludwigs III. war Arnolt Rype, welcher die heil. Geistkirche in Heidelberg baute und vermutlich auch an dem Schloßbau beteiligt war; an dessen Stelle trat dann erst 1423 der Steinmetz Hans Marx, welcher bis jetzt allein für den Meister der heil. Geistkirche galt.

Der folgende Abschnitt behandelt die Erwähnungen des Schlosses in der pfälzischen Haushistoriographie 1449—1476. Die darauf bezüglichen Stellen der Chronik des Mathias von Kemnat, des Michel Beheim und anderer werden mitgeteilt.

Der Architekt Philipps (1476—1508) war Lorenz Lochner; wohl identisch mit jenem Lorenz Lacher, welcher 1516 ein seltenes Büchlein „Underweisungen und Lerungen für seynen Son Moritzen" herausgab.

Auch der Vater Philipp Melanchthons, Georg Schwarzert, ein kunstreicher Waffenschmied, stand in den Diensten des Fürsten. Ebenso werden im Jahr 1494 der Nürnberger Erzgießer Peter Vischer und der Bildschnitzer Simon Lamberger nach Heidelberg berufen, um ihm mit „Rath und Handwerk" zu dienen.

Ludwig V. (1508–1544) ist der eigentliche Festungsbaumeister des Schlosses, er umgiebt dasselbe mit gewaltigen Mauern und dicken Türmen. Nach ihm wird der Ludwigsbau benannt; er war das Wirtschaftsgebäude des Schlosses und enthielt die Küche, Bäckerei u. s. w. Als Baumeister war Moritz Lecher (Lacher, Lecher) thätig, gestorben 1538; ohne Zweifel der Sohn des obengenannten Lorenz Lacher (Lechner). Man findet an den verschiedenen Bauten des Schlosses nicht weniger als dreizehn Jahreszahlen, welche Zeugnisse für die Bauthätigkeit Ludwigs V. sind. Martin Luther, welcher 1518 einen Besuch in Heidelberg machte, rühmt in einem Briefe an Spalatin den Reichtum der Schatzkammer und das gefüllte Zeughaus. Über die Lage dieser Kapelle wird noch gestritten. Rosenberg verweist auf einen besonderen Exkurs über diese Frage, wie er im Verlauf seines Werkes öfter thut, ohne jedoch später darauf zurückzukommen.

Die glänzendste Periode des Schlosses ist die Regierungszeit der Pfalzgrafen Friedrich II und Otto Heinrich. Friedrich vollendet die Bauten seines Vorgängers, er ließ auch den leider schon sehr verwitterten Kamin anfertigen, ein Prachtstück der Dekoration, welcher im oberen Stockwerke des Ruprechtsbaues steht. Als sein Baumeister wird Jacob Haidern genannt; urkundlich können ihm zwar keine bestimmten Bauteile zugeschrieben werden, doch ist er ohne Zweifel an dem Bau des sogenannten Neuen Hofes beteiligt. Friedrich hat sich zum Mittelpunkt einer kleinen Litteratur gemacht, die einzig und allein seiner Verherrlichung gewidmet ist. Es ist dies: seine Biographie von Hubertus Thomas Leodius, die Beschreibung seiner Vermählung von Peter Harer und die Schilderung der Feier seines siebzigjährigen Geburtstages von Nicolaus Cisner. Jedem dieser litterarischen Denkmale hat der Verfasser ein besonderes Kapitel gewidmet.

Ein weiterer Abschnitt ist betitelt: „Einführung des Heidelberger Schlosses in die Weltlitteratur 1550—1560“. Wir finden hier eine eingehende Würdigung und Beschreibung der Stadtansicht in der Kosmographie des Sebastian Münster, auf welche der Verfasser großen Wert legt. Er hat sich der Mühe unterzogen, diese Abbildung des Schlosses, nachdem dieselbe auf photographischem Wege bedeutend vergrößert worden war, in einen Grundriß zu übertragen, um die Lage der einzelnen Gebäulichkeiten nachweisen zu können. Die Zeichnung muß um so mehr für authentisch gelten, als sie durch den Pfalzgrafen Otto Heinrich selbst für das Werk geliefert worden ist. Der Autor geht an der Hand dieser Zeichnung jedes einzelne Gebäude genau durch und kommt zu interessanten topographischen Resultaten.

Auf die Baugeschichte des Otto Heinrichbaues läßt sich der Verfasser nicht ein.[1] Wir vermissen auch den Abdruck des auf S. 160 versprochenen Kontrakts mit Alexander Colins, welcher zuerst einiges Licht auf die vielfach bestrittene Baugeschichte des Otto-Heinrichsbaues geworfen hat.

Die nun folgende Periode der Pfalzgrafen Friedrich IV. und V. ist besonders baugeschichtlich interessant. Es werden uns da die vorhandenen Urkunden über die Errichtung des Friedrichbaues mitgeteilt. Wir lernen daraus, daß um die Ausführung des Bilderschmuckes sich verschiedene Bildhauer beworben haben, und zwar zunächst Jakob Müller in Heilbronn, dann die Meister Gerhardt in Mainz und Jacob, ein Niederländer, damals in Stuttgart, schließlich auch ein Stephan Falck in Pforzheim. Von diesen allen reüssirte aber keiner, und die ganze Arbeit wurde laut Vertrag vom 27. Januar 1604 dem Meister Sebastian Götz von Chur übertragen, welcher für den Herzog von Bayern in München „ein Stüblin oder Kapell“ gemacht. Er arbeitet daran mit 6—8 Gesellen bis zum Jahre 1607. Derselbe hat auch später das leider zerstörte Grabdenkmal für Friedrich IV. für die heil. Geistkirche zu Heidelberg gefertigt. Als der Baumeister des Schlosses ist ohne Zweifel jener Johannes Schoch zu betrachten, welcher urkundlich noch vor der Grundsteinlegung des Schlosses in Heilbronn erscheint, um daselbst Steine brechen zu lassen. Vorsichtigerweise geht Rosenberg nicht näher darauf ein; wir möchten aber noch anführen, daß in Heilbronn selbst das im Jahr 1600 erbaute alte Schlachthaus ein Steinmetzzeichen mit den Ziffern H. S. trägt, was wir behufs weiterer Forschungen hier abbilden wollen.[2])

Ungefähr zu gleicher Zeit fertigt ein Hans Schoch den Überschlag für einen Bau, welchen der Herzog von Württemberg vor hat, zu Heilbronn.

Nach alledem müssen wir wohl annehmen, daß sowohl beim Otto-Heinrichsbau als auch beim Friedrichsbau die eigentlichen Baumeister nur im Sinne von Werkmeistern aufzufassen sind, und daß die Visirungen dazu von den Bildhauern gefertigt wurden. Die Ornamentation des Friedrichsbaues hat auffallend mehr den Charakter der deutschen Renaissance als der Otto-Heinrichsbau, die Prachtfassade des Niederländers

1) Vergl. hierüber den soeben in der Zeitschrift erscheinenden Aufsatz von Th. Alt. Anm. d. Red.

2) S. auch Klemm, Württembergische Baumeister und Bildhauer, S. 165.

Alexander Colins, und ihm müssen wir wohl den Löwenanteil lassen, als dem eigentlichen Inventor.[1]) Daß an einen italienischen Baumeister nicht zu denken ist, hat schon Stark erkannt; wir möchten aber den spezifisch niederländisch-vlämischen Charakter der ganzen Dekoration noch mehr betonen, als dies seither geschehen ist.

Hinlänglich bekannt ist, daß später auch Friedrich V. den Antwerpener Maler Jacques Fouquieres und den Franzosen Salomon de Caus beschäftigte. Der letztere führte die großartigen Gartenanlagen aus, worüber im Jahre 1620 ein besonderes Werk erschienen ist. Auch der durch den Bau der Nürnberger Fleischbrücke bekannte Peter Karl baute an den Festungswerken des Schlosses.

Der Nachfolger Friedrichs V., Karl Ludwig, stellte das Schloß, welches durch die Stürme des dreißigjährigen Krieges viel gelitten hatte, wieder her. Es wird 1688 abermals verwüstet, durch Johann Wilhelm sofort wieder notdürftig hergestellt; aber kaum ist der Otto-Heinrichsbau wieder wohnlich eingerichtet, geht von neuem alles in Flammen auf, 1693.

Die Regenten des 18. Jahrhunderts haben sich wiederholt mit Projekten für die Wiederherstellung des Schlosses beschäftigt; es kam aber keines derselben zur Ausführung.

Am Schlusse des Buches werden die Heidelberger Schloß-Litteratur und die Abbildungen des Schlosses chronologisch zusammengestellt. In besonderen Exkursen sind dann noch die am Schlosse vorkommenden Jahreszahlen, Inschriften und Wappen zusammengestellt, was sehr dankenswert ist; nur wäre es wünschenswert gewesen, wenn auch die Inschriften in ihrem Wortlaute mitgeteilt worden wären. Die illustrative Ausstattung mit Initialen, Kopf- und Schlußleisten, zu welchen immer Motive aus dem Schlosse verwendet worden, sind von dem Maler Lerche aus Düsseldorf komponiert. Besonders anziehend ist das Dedikationsblatt; ein Schriftsteller übergiebt dem Kurfürsten Philipp dem Aufrichtigen sein Werk, nach einer Miniatur der Heidelberger Universitätsbibliothek vom Jahre 1480. Das Titelblatt ziert eine Medaille des Kurfürsten Philipp Wilhelm auf die Zerstörung der Pfalz von 1688.

Die noch vielfach dunkle Baugeschichte des Schlosses ist durch dieses prächtig ausgestattete Werk wesentlich bereichert worden. Möchte der Verfasser uns recht bald mit den versprochenen weiteren Aufschlüssen erfreuen!

Max Bach.

1) Vergl. dagegen Alt, a. a. O., S. 105 ff.

Anm. d. Red.

Charles B. Curtis. Velazquez and Murillo. A descriptive and historical catalogue of the works of Don Diego de Silva Velazquez and Bartolomé Esteban Murillo. London, Sampson Low, Marston, Searle and Rivington. New-York, J. W. Bouton. 1883. 8.

Im Vorwort berichtet der Verfasser, daß er ursprünglich die Absicht gehabt, die Werke der beiden Hauptmeister der spanischen Malerei in einem nicht bloß „historischen und beschreibenden“, sondern zugleich „kritischen“ Kataloge zu behandeln; später jedoch sei ihm die Beigabe von kritischen Anmerkungen über die Bilder teils unnötig, teils unthunlich (impracticable) erschienen, unnötig in Bezug auf die in öffentlichen Sammlungen aufbewahrten Werke von anerkanntem Wert, unthunlich in Bezug auf die in Privatbesitz befindlichen. Von einer kritischen Besprechung der letzteren habe er hauptsächlich aus persönlichen Gründen, aus Rücksicht auf die Eigentümer abstehen zu müssen geglaubt; man müsse solche Bilder entweder loben oder über sie schweigen. (It is impossible to avoid feeling a certain delicacy or bias in speaking of what one has seen in houses where he has been hospitably received and entertained.) Überdies seien die äußeren Umstände, unter denen man Bilder in Privatsammlungen sehe, ihre Aufstellung und Beleuchtung, nicht selten so ungünstig, daß es schwer halte, zu einem bestimmten Urteil über sie zu gelangen.

Aus purer Höflichkeit auf alle Kritik verzichten, das heißt die Urbanität allerdings etwas weit treiben. Das wissenschaftliche Recht der Kritik ist denn doch den Pflichten der Kourtoisie nicht so ohne weiteres unterzuordnen. Indessen mag mancher, der sich in Bezug auf private Kunstsammlungen in ähnlicher Lage wie der Verfasser befunden hat, die persönlichen Rücksichten desselben begreiflich finden, und auf jeden Fall ist es besser, aus solchen Rücksichten zu schweigen, als aus eben solchen zu loben.

Die Aufgabe, auf die sich der Verfasser beschränkte, hat er sehr zweckmäßig und mit vieler Sorgfalt behandelt. Die Beschreibung der Bilder enthält in knappster Form, was zu ihrer Kennzeichnung erforderlich ist. In der Geschichte derselben ist schwerlich ein erwähnenswertes Moment zu vermissen; die Angaben über die früheren und jetzigen Eigentümer der Gemälde, ihre verschiedenartigen Reproduktionen, über die Versteigerungen u. s. w. sind mit großer Genauigkeit zusammengestellt. Die hinsichtlich zahlreicher Bilder beigebrachten litterarischen Notizen sind besonders willkommen. Leider entgingen dem Verfasser die Bemerkungen Otto Mündlers über die in Frage kommenden Gemälde der Münchener Pinakothek; er hielt sich bezüglich der letz-

eren bezüglich an den Marggraffschen Katalog von 1866. Bekanntlich eröffnete Mündler seine Besprechung der Münchener Sammlung (Rezensionen und Mitteilungen ꝛc. IV.) mit einer Kritik der spanischen Abteilung: das früher dem Murillo, in dem genannten Kataloge dem Villavicencio zugeschriebene Bild „Vier würfelnde Bettelknaben“ (Nr. 358) erklärte er für eine Arbeit Govaert Flincks; das Porträt des Kardinals Rospigliosi (Nr. 367), das bei Marggraff und Curtis als der einzige echte Velazquez der Münchener Pinakothek angeführt ist, hat Mündler mit vollstem Recht aus der Reihe der Werke dieses Meisters gestrichen, in einem anderen Bildnis (Nr. 366, bei Curtis irrtümlich 336), welches Marggraff früher ganz allgemein als „Werk der spanischen Schule“, später als „Kopie nach Velazquez“ bezeichnet hatte, erkannte er ein Werk des letzteren und zwar ein Selbstporträt desselben. Ferner machte Mündler in der erwähnten Besprechung zuerst auf das interessante, den Herzog von Olivares darstellende Reiterbildnis von Velazquez aufmerksam, welches sich damals unter anderem Namen in Schleißheim befand und 1870 in die Münchener Pinakothek aufgenommen wurde. Außer diesem Bilde fehlt in dem Curtisschen Kataloge auch das dem Velazquez zugeschriebene Porträt der kleinen Infantin Maria, Tochter Philipps IV. (vielleicht Kopie), welches, gleichfalls 1870, aus dem „Depot“ der Pinakothek in diese gebracht wurde. Die seit 1882 in der k. k. Galerie zu Wien neu aufgestellten Werke des Velazquez und das für das Berliner Museum 1879 erworbene Bildnis eines spanischen Hofzwerges, von demselben Meister, sind in dem Kataloge noch nicht erwähnt.

Von verschollenen Werken beider Meister und vielen denselben zugeschriebenen Bildern, die als unecht bekannt sind oder für zweifelhaft gelten, giebt Curtis ein besonderes Verzeichnis, das sehr zweckmäßiger Weise durch kleineren Druck in Doppelkolumnen von dem Verzeichnis der übrigen Bilder unterschieden ist. Den Schluß des Ganzen bilden kurze Notizen über die wichtigsten Schüler beider Meister, eine Bibliographie und ein Index, der die Brauchbarkeit des verdienstlichen Buches sehr wesentlich erhöht.

Was den vollen Namen des Velazquez betrifft, so wird die Annahme Stirlings, daß derselbe Diego Rodriguez de Silva y Velazquez gelautet habe, als unbegründet bezeichnet. Der Künstler nannte sich entweder, nach damaligem spanischen Gebrauch, nach dem Namen seiner Mutter einfach Velazquez oder, wenn er diesen Namen mit dem des Vaters verband, Diego de Silva Velazquez. Diese Form findet sich in mehreren von Zarco del Valle veröffentlichten Dokumenten. (Documentos inéditos para la historia de las Bellas Artes en España. Madrid. 1870.)

— ek —

J. E. **Ein neues Kunstblatt.** Am 6. Januar d. J. erschien in Rom die erste Nummer einer Wochenschrift L'art en Italie, welche sich ausschließlich mit der italienischen Kunst, Litteratur, Archäologie, mit dem Theater und dem Kunstgewerbe beschäftigen will. Als Chefredakteur zeichnete die erste Nummer Herr A. Durand. Als Mitarbeiter werden folgende Namen genannt: Graf des Dorides, der Bildhauer Graf Prosper d'Epinay, Raffaelo Erculei, Sekretär des Kunstgewerbemuseums in Rom, der römische Figaro-Korrespondent Nani, der Chefredakteur der Italie, Hardouin, der Fürst Baldassare Odescalchi, Präsident des internationalen Künstlervereins in Rom ꝛc. ꝛc. An Artikeln über bildende Kunst enthält die erste Nummer einen Aufsatz über das jüngst vom Louvre erworbene, dem Raffael zugeschriebene Bild: „Apollo und Marsyas“ von Dorides, eine Studie Erculei's über die italienischen Majoliken, einen Bericht Durands über das Atelier und die Arbeiten des Bildhauers Giulio Monteverde in Rom und eine Besprechung der neuen Fassade von Sta. Maria del Fiore in Florenz von M. Pasquale. Das Blatt wird, wie gesagt, wöchentlich erscheinen, in zwölf dreispaltigen Quartseiten. Der jährliche Preis ist für das Ausland 12 Francs.

Nekrologe.

Reinhold Braun †. Die Kolonie schwäbischer Künstler in München hat durch das am 22. Januar erfolgte Ableben des Genremalers Reinhold Braun einen empfindlichen Verlust erlitten.

Reinhold Braun war am 25. April 1821 als der Sohn eines Beamten in Altensteig im württembergischen Schwarzwalde geboren und siedelte, zehn Jahre alt, mit seinem Vater infolge dessen dienstlicher Versetzung nach Schwäbisch-Hall über. Vom Vater für die Beamtenlaufbahn bestimmt, begann er die üblichen Studien, erwirkte es aber bald danach, daß er seiner Neigung gemäß sich der Kunst widmen durfte, und besuchte nun gleichzeitig die Kunst- und die polytechnische Schule in Stuttgart von 1836 an, wobei er das Fach der Schlachtenmalerei in Aussicht nahm.

Im Jahre 1844 zog Reinhold Braun nach München, schloß daselbst mit dem Tiermaler Friedrich Voltz enge Freundschaft und folgte eine Zeitlang der Kunstrichtung des Freundes. Da erweckte der heldenmütige Kampf der Schleswig-Holsteiner in Braun die alte Lust an der Schlachtenmalerei, doch war es ihm nicht gegönnt, dem heißen Verlangen, das ihn nach dem Norden zog, zu folgen. Dagegen fand er ein Jahr später Gelegenheit, im Hauptquartier des Prinzen Wilhelm von Preußen, nunmehrigen deutschen Kaisers, den Feldzug gegen die Aufständischen in Baden mitzumachen und dabei schätzbares Material zu sammeln, das er in einem Bilde „Das Gefecht bei Waghäusel“ für den Prinzen Friedrich Karl von Preußen und in mehreren „Scenen aus dem Lager der württembergischen Truppen bei Gernsbach“ verwertete.

Nach der Rückkehr des Friedens wendete sich Reinhold Braun wieder der Idylle zu, wurde aber zwischendurch vom Könige von Württemberg und dem Großherzoge von Sachsen-Weimar wiederholt mit Aufträgen auf Schlachtenbilder betraut.

Als seine bedeutendste Arbeit erweist sich indes ein im Besitze der Königin von Württemberg befindlicher Cyklus von dreißig Aquarellen, in welchem er eine Schilderung des württembergischen Volkslebens giebt.

Obwohl er seit Jahren an hochgradiger Kurzsichtigkeit litt, widmete Heinrich Braun doch sein ganzes Leben der Kunst. — Professor Ludwig Braun ist der jüngere Bruder des Verstorbenen, dem er zum Teil seine Ausbildung für den Künstlerberuf zu danken hat.

Carl Albert Regnet.

*. Der Bildhauer August Alexander Dumont ist am 25. Januar in Paris gestorben. Geboren im Jahre 1801 begann er seine Studien bei seinem Vater und [illegible] bei Cartellier und später, nachdem er den [illegible] erlangt, in Rom unter Canova fort. [illegible] biete der mythologischen [illegible] Rückkehr nach Paris eine große Anzahl [illegible] dekorativer Arbeiten, unter denen der [illegible] auf der Julisäule, die Bronzestatue Napoleons I. auf der Vendômesäule, die Statue der Gerechtigkeit im Palais Bourbon, die Statuen von [illegible] für das [illegible] Alexander von Humboldts für das [illegible] vier allegorische Figuren für den neuen [illegible] heben sind. Seit 1852 war er [illegible] Beaux-Arts. 1855 erhielt er auf der Weltausstellung die große Ehrenmedaille.

*. Der Genremaler und Aquarellist Louis Leloir ist am 28. Januar in Paris im [illegible] Er war ein Schüler seines Vaters und malte anfangs religiöse Bilder, wandte sich aber nach 1870 mit [illegible] folge der Genremalerei zu. Von seinen elegant gemalten, meist humoristischen Genrebildern hatten die „Taufe" (1873), die „Fischer von Tréport" und die „[illegible] heil. Antonius" den meisten Erfolg. In den letzten Jahren hat er überwiegend Aquarelle gemalt, [illegible] reiche Auffassung und lebhafte Färbung auszeichnen.

*. Der Architekturmaler Wilhelm [illegible] ist am 24. [illegible] in Mainz in einem Alter von [illegible] Jahren [illegible] sprünglich zum Architekten bestimmt und [illegible] ling des Polytechnikums in Darmstadt, verdankte er einem langjährigen Aufenthalte in Spanien [illegible] besondere der maurischen Architektur und hat späterhin namentlich mit seinen spanischen Architekturbildern Beifall gefunden.

Rgt. **Karl Wollenweber †.** Am 20. Januar starb in Pommersfelden bei Bamberg der [illegible] Galerie[illegible] Karl Wollenweber. [illegible] 1810 geboren und erreichte sonach ein Alter von 74 Jahren. In den dreißiger und vierziger Jahren lebte Wollenweber in München als ausübender Künstler und erwarb sich [illegible] ein eingehendes Verständnis der alten Meister, welches er in seiner nachmaligen Stellung in Herstellung zahlreicher und gediegener Kopien nach Gemälden der ihm [illegible] berühmten Galerie zu Pommersfelden verwertete. Bei den Besuchern derselben steht der würdige alte Herr in freundlichstem Gedächtnis. Sein Amt in Pommersfelden bekleidete Karl Wollenweber gegen vierzig [illegible] maler hat der Verstorbene [illegible]

Kunsthistorisches.

J. E. **Auf dem Forum Romanum in Rom** wurden [illegible] lich neue Entdeckungen gemacht. Man fand in dem Locus Vestae eine Inschrift, welche nicht zu der genannten Örtlichkeit gehört, sondern erst später dahin gebracht wurde. Wahrscheinlich stammt dieselbe aus S. Stefano Rotondo auf dem nahen Caelius, wo sich das [illegible] befand. Unter anderem berichtet die Inschrift über den Wiederaufbau eines Denkmals (vielleicht eines Votivaltars), welches von einem [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] statue, welche sofort aufgerichtet wurde. Einige davon fehlende [illegible] entdecken. Ferner kamen noch zwei Postamente, ganz den [illegible] [illegible] [illegible] einen wichtigen Bericht über die Entdeckung des Atrium Vestae auf dem Forum Romanum. Zunächst bewies er, wie [illegible] 17. und 18. Jahrhundert [illegible] gemachten Forschungen genau mit den jetzigen Ergebnissen stimmen. Sansoni glaubte den Ursprung des vorgefundenen [illegible] Zahl der Vestalinnen auf sechs belief; er suchte aus den vorhandenen [illegible] kommen dem Dienste der Priesterinnen entsprechen; unter anderem machte er auf die Stallungen aufmerksam, indem er daran erinnerte, daß die Vestalinnen das Recht besaßen, sich des Wagens zu bedienen. Kleine vorgefundene Bronzeplatten bezeichnete der Vortragende als Bruchstücke des Pferdegeschirrs, [illegible] tragen wurden. Auf die Auffindung der penus oder des sacrarium der Vestalinnen, in welchem die fatales der Stadt aufbewahrt wurden, scheint man nach der Ansicht Lanciani's [illegible] streut wurden, ehe das Gebäude in die Hände der Christen [illegible] gium der Vestalinnen das einzige ist, dessen Fasten bis jetzt unbekannt blieben, verwies er auf ein höchst wichtiges Fragment, auf welchem man eine Reihe von Männer- und Frauennamen durcheinander liest, dessen Bedeutung darin besteht, daß sich unter denselben auch solche befinden, die in den Inschriften zu Ehren berühmter Vestalinnen vorkommen. Nach den Ausmessungen des Atriums und nach den darin befindlichen Dekorationen veranschlagt Lanciani die Anzahl der Vestalinnenstatuen, welche dasselbe einst zierten, auf etwa [illegible] tragende die ganz kürzlich gefundene Statue der Vestalin Publica, deren Kostüm namentlich wichtig erscheine. Die Figur ist im Augenblicke der Opferbringung dargestellt, sie trägt den Schleier und die Infula. Die Lage des Atriums und des Vestalinnenhauses in hygieinischer Beziehung war beklagenswert, weil dieselben durch ihre Anlehnung an den Fuß des Palatins sehr von der Feuchtigkeit zu leiden hatten. Die Inschriften erweisen häufige Versuche, dieser Feuchtigkeit Herr zu werden, auch erinnern dieselben an die Existenz eines Archiater im Vestalinnenhause.

Ein romanischer Profanbau zu Weißensee in Thüringen. In einem Berichte, der kürzlich in der Kunstchronik (Nr. 9) [illegible] eingehendere Untersuchung verdient hätte. Es wird willkommen sein, darüber etwas näheres zu vernehmen. Als Schreiber dieser Zeilen vor einigen Jahren das Schloß besuchte, begann er, aufmerksam gemacht durch die Erzählungen der Schloßbewohner, mit seinem Bruder im Erdgeschoß im Kohlenver[illegible] Freude nach Stunden heißer Arbeit, daß der Raum, in dem man sich befand, in seinem Grundriß quadratisch sei, einfaches Kreuzgewölbe ohne Rippen zeige und in seinen Ecken auf gedrungenen Säulen ruhe. Von diesen konnte nur die eine völlig bloßgelegt werden; sie war wohlerhalten und zeichnete sich durch ein Würfelkapitäl und am Fuß durch attische Basis mit Eckblättchen aus. Über den romanischen Charakter konnte also gar kein Zweifel obwalten. Leider mußte alles wegen angeblicher Baufälligkeit wieder zugeschüttet werden. Aber auch sonst fanden sich romanische, freilich arg verunstaltete Reste in dem Gebäude. Nach den Reinhardsbrunner Annalen errichtete hier um 1170 Landgräfin Jutta von Thüringen, eine Halbschwester Kaiser Friedrichs I. Barbarossa, ein Schloß. Es kann somit keinem Zweifel unterliegen, daß [illegible] erhalten haben, und bei der großen Seltenheit romanischer Profanbauten in Deutschland (man erinnere sich [illegible]

[illegible]

Dr. Hermann Ohnenberg.

Kunstvereine.

Der Kunstverein in Bamberg [illegible] am 13. Dezember [illegible]

[illegible]

Sammlungen und Ausstellungen.

Im [illegible] Künstlerhaus ist seit einigen Wochen [illegible] von modernen [illegible] [illegible] ein „Herbstspaziergang" von W. Bernatzik, endlich mehrere [illegible] Benk, [illegible] Costenoble, Rathausky und E. Serrano vertreten; Benk mit einer Reduktion in Bronze nach seiner rasch beliebt [illegible] italienischer Kinder.

Vermischte Nachrichten.

Für die internationalen Kunstausstellungen in München [illegible] wieder 5000 Mark eingesetzt. Bisher wurde dieser Betrag nur als Garantie[illegible] Künstlergenossenschaft vor, in welcher gebeten wird, diese Summe [illegible] gen, da sonst die Gefahr vorliege, daß Berlin der Stadt München den Rang ablaufe. Der Referent Dr. Rittler wollte die Klausel beibehalten, aber von der Einziehung nach Ablauf der Finanzperiode Umgang genommen wissen, wenn innerhalb derselben eine Rückerstattung nicht stattgefunden habe. Die Kunstausstellungen seien allerdings Modesache, aber nicht zu entbehren, und man müsse dahin trachten, daß München seinen Ruf erhalte. Gewisse Mißstände aber müßten ferngehalten werden. Schließlich wurde die Summe ohne Klausel bewilligt.

Die **Vollendung des Neubaues der Münchener Kunstakademie** ist durch die Finanzausschußsitzungen der Abgeordnetenkammer über das Budget des Kultusministeriums in nahe Aussicht gestellt. Man erinnert sich, daß sich die königl. Staatsregierung seiner Zeit durch die Person des Ministers v. Lutz verpflichtete, um die vom Landtage angebotene Summe [illegible] ein neues Akademiegebäude herzustellen, daß aber seit nun fünf Jahren der Bau wegen Mangels an Geldmitteln nicht mehr weitergeführt werden konnte und noch zur Stunde unvollendet ist. Das Projekt fand von Anbeginn zahlreiche Gegner und zwar namentlich in Künstlerkreisen, in denen man im Hinblick auf das an der Akademie herrschende System die Heranbildung eines Künstlerproletariats der schlimmsten Art fürchtete und noch fürchtet und der Meinung ist, die wahren Interessen der Kunst könnten durch Ankauf von Kunstwerken, Bestellungen von solchen und durch Stipendien-Bewilligung weit kräftiger gefördert werden. Aber auch die entschiedensten Gegner des Baues müssen sich nun sagen, daß man den zur Stunde nur in einzelnen Teilen benutzbaren Bau unmöglich verfallen lassen könne. Ein paarmal legte die Regierung dem Landtage ein Nachtragspostulat für den Ausbau vor, dasselbe wurde aber jedesmal abgelehnt. Jetzt liefen auf Veranstaltung von Münchener Liberalen mehrere Petitionen um den Ausbau ein, der im Interesse des bezüglichen Stadtteiles doppelt dringend geboten erscheint, und der Finanzausschuß der Abgeordnetenkammer beschloß, dieselben der Staatsregierung zur Berücksichtigung zu übergeben, nachdem Herr v. Lutz sich bemüht hatte nachzuweisen, daß er an der Kostenvoranschlagsüberschreitung keine Schuld trage. Herr v. Lutz hofft, die zur Verfügung stehende Summe von 380000 Mark werde zur Fertigstellung des Baues ausreichen, und erklärte sich bereit, die bezüglichen Kostenvoranschläge vorzulegen.

Für die im französischen Kriege gefallenen **Bayern** soll bei **Fröschweiler** ein Landesdenkmal errichtet werden. Die Sammlung ergab nur 37000 Mark, die natürlich nicht ausreichen. Auf Ansuchen des Centralkomités wurden 5000 Mark per Jahr bewilligt.

Die **Elisabethen-Kapelle zu Bamberg**, ein einfacher, aber zierlicher gotischer Bau, welcher seit der Säkularisation als Ruine mitten in der Stadt stand, wurde im verflossenen Sommer stilgemäß restaurirt, und Bamberg hat dadurch ein freundliches, künstlerisch nicht uninteressantes Gotteshaus wiedergewonnen.

Die Münchener „Neuesten Nachrichten" bringen folgenden poetischen Nachruf:

Lorenz Gedon.

So kernig schienst Du uns, so wetterhart,
Ein köstlich Bild urfrischer Gegenwart;
Ein Baum, an Stamm und Wurzel unbewegt,
Ob auch der Sturm in seinen Wipfel schlägt;
Und schon, da kaum Dein goldner Herbst die Welt
Zur Ernte lud, hat Dich der Tod gefällt.

Die Schlange, die sich durch die Zeiten schlingt,
Vieltausendfach der Menschheit Leib umringt,
Die stets beneidet, was zu leben wagt,
Grausam hat sie auch Deine Kraft zernagt.

Du warst ein rechter Sohn vergangner Zeit,
Der Liebling alter Kunst und Herrlichkeit;
Und dankbar nahmst Du, was die Mutter Dir
Als Erbteil hinterließ zu Schmuck und Zier,
Der Mitwelt und der Nachwelt edles Gut,
Mit sorgsam kluger Hand in sichre Hut.

Schatzmeister warst Du in der Schönheit Reich;
Doch Kenner auch und Könner allzugleich.

Das feine kunstvoll reizende Gerät,
Das Menschenbild in stolzer Majestät,
Den Prachtpalast, den feierlichen Saal,
Aufstrebend kühn zum höchsten Ideal,
Von Dir erdacht, gebildet und erbaut,
Wie froh bewundernd haben wir's geschaut!

Wie oft hast Du die festlich heitre Nacht
Verschönt durch der Erfindung Zaubermacht;
Wenn Dein Genie den altgewohnten Raum
Der Wirklichkeit entrückt zu holdem Traum;
Wenn Du die Halle formenreich geschmückt
Und glücklich warst, weil andre Du beglückt!

Denn brüderlich und fest und liebewarm
Umschlang die Gegenwart Dein starker Arm.
Voll Mut, voll Ungestüm, doch zart gesinnt;
Im Ernst ein Mann, in Fröhlichkeit ein Kind;
[illegible] Thal geneigt, des Neides Feind;
Ein glühend Herz warst Du, ein treuer Freund;
Dazu ein wackrer Zecher, deutsch und echt.
Heil jeder Stund', die ich mit Dir verzecht!

Im alten Teutoburger Walde sahn
Wir uns zuletzt. Ich ging mit Dir zur Bahn
Du sprachst: Auf Wiedersehn! — Fort rollt' der Zug,
Der Dich für ewig in die Ferne trug.

Ach, liebster Freund! Ein Teil von meinem Glück
Nahmst Du mit fort und bracht'st nie mehr zurück.

Wilhelm Busch.

Zeitschriften.

The Academy. No. 611.

The Ornamental Arts of Japan. Von C. Monkhouse. — The Italian pictures at Burlingtonhouse. Von J. P. Richter. — Letter from Egypt. Correspondence. Some pictures at Burlingtonhouse. Von J. S. Shedlock.

Journal des Beaux-Arts. No. 1.

Histoires de Voleurs. La collection Petrolis. — L'art moderne et le Journal des Beaux arts. — Malte et ses antiquités.

L'Art. No. 472.

La comedie posthume de Diderot. Von Champfleury. — Le cabinet de M. Joseph Fau. Von J. Charley. (Mit Abbild.)

The Magazine of Art. Februar.

Some pictures of children. Von Cosmo Monkhouse. (Mit Abbild.) — Francesca da Rimini. Von Julia Cartwright. — Algiers. Von J. A. Blaikie. (Mit Abbild.) — Art and utility. Von W. Tirebuck. — More about Venetian glass. Von M. Wallace-Dunlop. (Mit Abbild.) — The Artist in fiction. Von Katharine de Mattos. — The Inn of Court. Von W. J. Loftie. (Mit Abbild.) — Sculpture at the Comedie.

Revue des Arts décoratifs. No. 7.

L'étude des ornements. Von J. Passepont. (Mit Abbild.)

Gewerbehalle. 1884. 1. u. 2.

Decorative Motive, entworfen von Prof. C. Schick. — Spiegelconsole und Polsterstuhl. — Ornamentale Motive von Buchdecken und geätzten Kassetten. — Kaffeeservice (Stil Louis XIII.) — Schränkchen, (Stil Louis XIV.) — Details von P. Vischers Sebaldusgrab. — Skizze zu einer Fassade von H. Holbein d. J. — Plafonds entw. v. Gebr. Jeremias. — Schmiedeeiserner Kandelaber und Wandarm, entw. v. C. Zaar. — Allegorie: Tod und Leben, entw. v. L. Theyer. — Spiegel, entw. v. Prof. C. Schick. — Uhr, Leuchter und Nautilus v. P. Stotz & Co. — Fauteuils (Stil Louis XVI.) — Bodenfliesen aus dem bayer. Nationalmuseum.

Anzeiger für schweizerische Altertumskunde. No. 1.

Fundberichte aus Martigny. — Die Wandgemälde der Antonierkirche in Bern. — Zur Statistik schweizerischer Kunstdenkmäler. Von J. R. Rahn.

Inschriftenfund in Korfu.

Wir erhalten die nachstehende Zuschrift:

Geehrte Redaktion!

Bei dem allgemeinen [illegible] zu haben scheint, stelle ich mir vor, [illegible] folgenden Worten Aufnahme in Ihr[illegible] gewähren wollen.

Es ist erstaunlich bei dem Treiben, das [illegible] gebildeten Völker heute ergriffen hat, in den [illegible] alten klassischen Kulturstätten archäologisch [illegible], noch kein Schliemann darauf verfallen ist, den Boden der Stadt des Alkinoos systematisch zu durchforschen. [illegible] Schliemann selbst, der das Studium der Gedichte des Homer zur Hauptaufgabe seines Lebens gemacht hat, scheint [illegible] und jetzt diese Aufgabe alsbald angreifen. [illegible] fehlt nicht. [illegible] vergeht beinahe kein Tag, an dem [illegible] nicht auf meinen Spaziergängen oder auch in das Haus [illegible], geschnittene Steine, Thonscherben, auch ganz [illegible] Vasen, Denksteine mit Inschriften bringt, die auf den Äckern der Paläopolis des sogenannten Korkyra zufällig von Bauersleuten gefunden worden sind, in diesen letzten Tagen zwei Inschriften, die ich hier abschriftlich mitteilen will, weil sie mir eine auffälligere Bedeutung zu haben scheinen.

Die eine sagt:

ΦΡΟΔΙΤΑ — Ι

[illegible] „Aphroditen heilig", das A ist weggeschlagen, die andere, die weitaus interessantere:

ΙΑΡΟΣ ΠΑΝΤΩΝ
ΘΕΩΝ Ο[illegible] ΒΩΜΟΣ

„Heilig allen Göttern dieser Altar." Sie ist die erste, die auf Korfu mit einer „allen Göttern" gewidmeten Inschrift gefunden worden ist, so daß ein Kultus des Pantheon nunmehr auch [illegible] für das alte Korkyra beglaubigt behauptet werden darf. Professor Romano, für alle hiesigen lokalen Fragen die beste Autorität, erklärte die Schriftzeichen der beiden Steine als ungefähr dem 3. Jahrhundert v. Chr. angehörig. Da ich der Ansicht bin, daß dergleichen „Spuren ordnender Menschenhand" doch nur im Zusammenhange mit der Örtlichkeit, für die sie ursprünglich bestimmt waren, ihre eigentliche Bedeutung bewahren, schenke ich sie dem hiesigen Museum, wo sie also künftige Forscher zu suchen haben werden.

Korfu, 18. Januar 1884.

Freih. Alexander Warsberg.

Inserate.

[illegible] unter [illegible] des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von August Pries in Leipzig.

19. Jahrgang. Nr. 18.

14. Februar 1884

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von Oktober bis Ende Juni jede Woche am Donnerstag, von Juli bis Ende September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Zur Baugeschichte Berlins.

Von Cornelius Gurlitt.

Gelegentlich des Studiums der Kirchenbauten Berlins sah ich mich veranlaßt, über Nering und daran anschließend auch über Schlüters Thätigkeit mich zu informiren. Bei der Durchsicht des Quellenmaterials mußte ich mir wiederholt sagen, daß die bisher gültige Auffassung, welche namentlich durch die Arbeiten des bekannten Buchhändlers und Rationalisten Nicolai (Beschreibung der königl. Residenzstädte Berlin und Potsdam, Berlin 1786) beeinflußt ist, sich ergiebt, mit den mir als richtig erscheinenden Resultaten vielfach nicht übereinstimmte, derart, daß ich annehmen mußte, mir fehle die Einsicht in ein jene Ansichten stützendes Quellenwerk. Um mich hierüber zu unterrichten, wählte ich den einfachen Weg, vor den kompetentesten Richtern, dem Berliner Architektenvereine, in einem Vortrage meine Bedenken laut werden zu lassen, und ersah zunächst zu meiner Freude aus der an diesen sich anschließenden Debatte, daß ich das vorhandene Studienmaterial in seinem ganzen Umfange kenne. Im Nachstehenden seien nun kurz meine von der bisherigen Auffassung der Berliner Architekturgeschichte abweichenden Ansichten zur Prüfung und Annahme oder Widerlegung vorgeführt.

1. Broebes ist kein Fälscher.

Johann Baptista Broebes war Professor der Baukunst an der Berliner Kunstakademie. Nicolai weiß von ihm, „daß er sich beständig zum Bauen zugedrängt, auch zu vielen großen und öffentlichen Gebäuden Angaben und Risse gemacht hat, worin er anderer Gedanken fleißig brauchte. Weil nun mehrenteils die Entwürfe anderer Baumeister gewählt wurden, so war er auf die damaligen berühmten Baumeister eben nicht gut zu sprechen." Bekannt ist Broebes der Nachwelt nur dadurch geworden, daß er seine bei J. S. Marot erlernte Kunst des Kupferstechens dazu benutzte, die Architekturen, Fassaden, Schnitte und Ansichten preußischer Schloßbauten auf die Platte zu bringen. „Diese Risse", sagt Nicolai weiter, „dienen indessen mehr zur Neugierde, als daß sie wirklich den damaligen Zustand der königlichen Schlösser vorstellen sollten, denn sie sind nicht allein unvollständig, sondern die meisten Risse sind niemals so ausgeführt worden, wie sie dastehen, teils weil sie die Baumeister im Ausführen geändert, teils aus Broebes' Eigendünkel, der beständig, seiner Meinung nach, die Ideen der Baumeister verbessern wollte." Ferner: „Man findet auf manchen Blättern deutliche Spuren, daß die Namen der Baumeister hin und wieder ausgeschlagen und weggebrochen sind und dagegen gesetzt worden: Suivant le Dessein de Br. . . . ." Namentlich sei dies bei der Perspektive des Entwurfes zu einem Domplatze geschehen, jenem bekannten Blatt, das in dem Werke „Berlin und seine Bauten" zum Teil reproduzirt ist.

Diese Ansichten Nicolai's über Broebes hat die Berliner Baugeschichte anstandslos zu den ihrigen gemacht.

Die Stiche von Broebes erschienen nach dem Tode ihres Autors im Jahr 1733 auf Betreiben der Witwe

mit dem Augsburger Kunsthändler Johann Georg Merz. Sie entstanden meist in der Zeit von 1698 bis etwa 1710, lagen mithin fast 30 Jahre unverändert oder doch unveröffentlicht in dem Archiv ihres Verfassers. Sie enthalten Aufnahmen der meisten in seiner Umgebung entstandenen Bauwerke aus den verschiedenen Stadien ihrer Planung und Entwickelung. Erst jüngst hat der Geh. Baurat Professor Adler ein Blatt veröffentlicht, welches zeigt, daß Broebes die baulichen Vorgänge verfolgte, ohne die Absicht der Publikation auf die Blätter bezügl. [illegible] vielleicht für seine Schüler an der Akademie. Er sticht ja auch seinen Entwurf zur Börse in Bremen, obgleich dieser Bau nicht zu seinen Ruhmestiteln gehört, denn, wie mir Herr Baumeister Emil Böttcher in Bremen mitteilt, suchte der „französische Architekt Broebes“, welcher denselben im Juli 1686 begann, wegen schlechten und langsamen Bauens und weil er Ungeschicktes und Unbrauchbares hergestellt habe, so daß seine Unwissenheit an's Tageslicht kam, mit seiner Frau das Weite und überließ die Vollendung des Werkes einem anderen. Will man also Nicolai's Meinung gelten lassen, so muß man annehmen, daß Broebes 30 Jahre lang heimlich sich mit dem Gedanken getragen habe, nach seinem Tode für einen großen Künstler, für den Erbauer verschiedener preußischer Schlösser &c. zu gelten, indem er die Nachrichten über die wahren Erbauer durch sein Kupferwerk fälschte. Es wäre dies ein ebenso teuflisch dummer Gedanke, als wollte uns jemand durch ein nachgelassenes Prachtwerk über die moderne Bauentwickelung Berlins glauben machen, er und nicht Stüler habe die Kuppel auf dem Berliner Schloß entworfen.

Betrachten wir aber die Unterschriften unbefangen, so löst das Rätsel auch von den „ausgeschlagenen“ Namen sich sehr einfach. Alle Unterschriften sind gleichzeitig und korrekt, wenn auch in verschiedener Schrift ausgeführt, denn jene Blätter bestehen aus zwei Kategorien: 1. Entwürfen von fremden Meistern und 2. Konkurrenzprojekten von Broebes. Er, der selbst nicht zur Ausführung von Bauten gelangte, „drängte sich trotzdem zu denselben zu“, wie Nicolai ganz richtig sagt. Ein Beispiel sei hervorgezogen: die Darstellungen des Stadtschlosses zu Potsdam tragen angeblich zwei Unwahrheiten, nämlich daß das Schloß nicht, wie die Unterschrift lautet, nach Zeichnungen von Broebes, sondern nach solchen von Nering und De Bodt ausgeführt sei, und daß die Zeichnungen mit jenen Ausführungen keineswegs harmoniren, die Bauten also entstellt wiedergegeben seien. „Ausgeschlagen“, das heißt richtiger in mit der kalten Nadel hergestellter, aber teilweise verwischter Schrift, findet sich dazu noch der unter dem nachträglich [illegible] angebrachte Name des Chiese, des Erbauers desselben. Wie viel einfacher ist die Erklärung, Broebes habe zu dem von Chiese erbauten und daher auch treulich ihm zugeschriebenen Corps de Logis ein Projekt für die Erweiterung des Schlosses gemacht, das jedoch nicht zur Ausführung kam.

Von diesem Standpunkte betrachtet, lösen sich alle Schwierigkeiten meinem Ermessen nach ohne weiteres. Die Forschung gewinnt sicheren Boden, da dem wichtigsten Quellenwerk Glaubwürdigkeit nachgewiesen ist.

Es ist nicht die geringste Veranlassung da, Nicolai's Meinung als eine auf aktenmäßigem Material beruhende zu erklären. Es steht mithin nur ein Erklärungsversuch der Eigentümlichkeiten des Broebesschen Werkes dem anderen gegenüber.

2. Der Entwurf des Zeughauses stammt nicht von Nering, sondern von François Blondel.

Nimmt man die Richtigkeit der Unterschriften in Broebes' Werk an, so muß man auch diejenige, welche unter dem ersten Entwurfe zum Zeughause sich findet, einer größeren Beachtung würdigen, als bisher geschehen. Dort heißt es: „Façade de l'Arsenal Royal de Berlin du Dessin de M. Blondel, conduit par Nerin Archit Gruneber Schr Bot“ (das ist Nering, Grüneberg, Schlüter und de Bodt). Soweit wir die Baugeschichte des Zeughauses kennen, ist dies durchaus korrekt. Es giebt meines Wissens nicht den geringsten aktenmäßigen Nachweis, daß Nering den Bau entworfen habe. In den bei Jerem. Wolff in Augsburg erschienenen Stichen Berliner Bauwerke heißt es fast durchgehends: das von dem oder jenen inventirte Gebäude, beim Zeughause dagegen: „Das von ... Nering angefangene und von ... Both in ... Perspektive ... gebrachte Zeughaus.“ Marperger sagt „Nehring ist auch derjenige, welcher das ... Zeughaus in Berlin angeleget.“ Wieder ist es Nicolai, der die meiner Ansicht nach falsche Ansicht aufbringt, er habe es auch entworfen. Er sagt: „Nering hinterließ Zeichnungen zu zwei wichtigen Gebäuden, die er beide 1685 angefangen hatte.“ Das heißt doch wohl, er habe die Gebäude, nicht die Zeichnungen, angefangen. Die nachfolgenden Schriftsteller, namentlich Klöden, der sicher über diese Fragen keinen aktenmäßigen Beleg besaß, — sonst hätte er ihn publizirt, — malen diese mißverstandenen Zeilen mit mehr Phantasie als Kritik aus. Es müßten also innere Gründe vorhanden sein, wollte man annehmen, daß jene doch schwerlich ganz aus der Luft gegriffene Angabe des Broebes Unwahrheit sei.

Zunächst konstatirt die Berliner Baugeschichte allgemein, daß der Entwurf des Zeughauses einen überraschenden Fortschritt früheren Werken Nerings gegenüber bezeichnet. Man hat diesen dem höheren

Pulsschlag, welchen der Aufschwung der brandenburgischen Macht jenem Künstler verlieh, zugeschrieben. Ich überlasse der unbefangenen Prüfung zu entscheiden, ob bei dem damals anscheinend schon greisen Manne ein solcher Aufschwung wahrscheinlich ist, und beschränke mich darauf, auf die Umstände aufmerksam zu machen, daß der französische Bildhauer Hulot zur bildnerischen Ausschmückung des Zeughauses im Jahre 1700 berufen wurde und daß, als 1701 Eosander von Göthe sein Projekt zum Umbau des Charlottenburger Schlosses vollendet hatte, dieses zur „Approbation" an „Madame", also an die bekannte Prinzessin Elisabeth Charlotte, nach Paris geschickt wurde. (Vergl. Theatrum Europaeum XVI.) Deutlicher läßt sich die Vorliebe für die französische Kunst am Berliner Hofe — welche nur durch Schlüters wuchtiges Auftreten zurückgehalten wurde — nicht aussprechen, deutlicher nicht die Annahme widerlegen, als hätten deutsch-patriotische Rücksichten einem derartigen Anrufen einer Pariser Kunstautorität entgegengestanden.

Der gefeiertste Architekt am Pariser Hofe war aber zu jener Zeit, neben dem 1688 verstorbenen Erbauer der Louvrefassade Claude Perrault, François Blondel. 1685 erschien sein berühmtes Werk Cours d'architecture, welches fast dem ganzen folgenden Jahrhunderte als bevorzugtes Lehrbuch diente. Blondel war Direktor der Academie royale d'architecture. Der Unterschied zwischen Perraults und Blondels architektonischen Grundsätzen läßt sich kurz dadurch feststellen, daß ersterer der Meinung war, die Antike habe zwar bisher das Höchste in der Kunst erreicht, doch sei es möglich und anstrebenswert, für die neue Zeit etwas Eigenartiges zu schaffen, und nicht ausgeschlossen, daß dieses ebenso schön und richtig sei, wie die Ordnungen der Griechen und Römer, daß er mithin dem Barockstile theoretische Berechtigung gab, wenn er ihm gleich in sehr gemäßigter Weise in der Praxis huldigte, während letzterer erklärte, die Antike sei der einzig richtige und unbedingt zu befolgende Ausdruck der Baukunst und jedes Abweichen ein Fehler. Aus dieser Grundidee entsprang das Rococo. Wem diese Anschauung befremdlich ist, der studire namentlich Briseux's Werke. Blondel stand also auf dem Standpunkte des französischen Drama's jener Zeit. Darum sind aber seine Bauten nicht mehr antiken Geistes als die Dichtungen Racine's. Denn er kannte die Antike nur aus den Aufnahmen Vignola's, Scamozzi's und Palladio's, sowie aus dem Lehrbuche Vitruvs. Mithin bedeutet Blondels Auftreten ein Zurückgreifen auf die italienische Hochrenaissance, unter Abweisung aller der dieser noch eigenen Willkürlichkeiten.

Diesen Erwägungen aber entspricht auf das präziseste der Entwurf Blondels zum Zeughaus. Erst die Änderungen Schlüters und de Bodts benehmen ihn in einzelnen Teilen dieser Eigenart. Nichts von der derben und nüchternen Architektur der gleichzeitigen Niederländer! Dagegen die reinste Formensprache der Palladianischen Hochrenaissance.

Unter der regen Architektenschaft Berlins findet sich hoffentlich ein Fachmann, der die Details des Zeughauses mit den streng nach Moduln sich richtenden Regeln, welche Blondel in seinem Lehrbuche der Architektur giebt, genau vergleicht. Man mag die Wahl in meiner Annahme einer Prüfung unterziehen und ich will mich bescheiden, falls das Urtel gegen mich ausfallen sollte.

Daß der von Broebes wiedergegebene barocke sogenannte „erste Neringsche" Entwurf seiner phantastischen Gestaltung wegen nicht von Nering und seiner äußerlichen, unorganischen Durchbildung wegen nicht von Schlüter stammen kann, sei hier kurz bemerkt. Ich halte ihn für eine Arbeit von Broebes, in welcher er Schlüter auch in Prachtentfaltung nachstrebte oder es ihm gar zuvorthun wollte.

(Schluß folgt.)

Neue Erwerbungen für die Galerie der Akademie zu Venedig.

Die italienische Regierung hat das Gemälde des Cima da Conegliano: „Tobias mit dem Engel, S. Niccolo und S. Andrea", in prachtvoller bergiger Landschaft, für 40000 Frcs. für die Galerie der Akademie in Venedig angekauft. Das Bild, welches im Begriffe war, nach England abzugehen, stammt aus der aufgehobenen Kirche der Abbazia della Misericordia, gehörte der Familie Moro-Lin und war seit Jahren in der genannten Galerie deponirt. Es gelang ferner, ein höchst interessantes, aus 23 Abteilungen bestehendes Altarwerk des Bartolommeo Vivarini hier festzuhalten, welches eben nach Berlin verkauft werden sollte. Dieses für die Entwickelung venezianischer Malerei wichtige Altarwerk ist mit der Bezeichnung versehen:

OPVS FACTVM VENETIIS PER
BARTHOLOMEVM VIVARIN...

(Das folgende starker Beschädigung halber unleserlich.)

Auf dem Mittelbilde ist ein Presepio dargestellt in schöner Landschaft; den Hirten im Hintergrunde verkündigt ein Engel mit Spruchband die Botschaft des Heils. Rechts und links folgen in je vier Abteilungen acht Heilige auf Goldgrund; alle von leider sehr zerstörten Baldachinen überragt. Über dem Mittelbilde erhebt sich, dreiteilig vorspringend, ein größerer Baldachin, unter welchem dann, über die ganze Reihe als Bekrönung hervorragend, eine Pietà mit zwei

[illegible] Gewölb angebracht ist. — Den Sockel des Ganzen bilden vierzehn kleinere Abteilungen mit den gemalten, auf Goldgrund dargestellten [illegible] des Erlösers und der zwölf Apostel. Die ganze Ancona ist [illegible] hoch. Unter dem Mittelbilde die sehr [illegible] erhaltene Inschrift: Hoc opus [illegible] Domini Antonii de Charitate canonici ecclesiae da Con[illegible] 1475. — Wenn auch im architektonischen Teile der Umrahmung stark [illegible], und die Madonna [illegible] sehr wohl erhalten und niemals retouchirt, ein Kunstwerk von ganz unschätzbarem Werte. — Es wurde für dieses Bild die Summe von 10000 Frs. bezahlt.

Eine ganze Reihe interessanter alter Gemälde fand endlich, nach langen Vorbereitungen, ihre Aufstellung in dem Korridor, durch welchen früher, ehe der Eingang durch das Hauptthor wieder hergestellt wurde (direkt nach dem Saale der Assunta), der Fremde die Sammlungen betrat. Man vereinigte hier mit diesen aus dem Depot neuhinzugekommenen Bildern älterer Schulen vielerlei Bilder der frühesten venezianischen Kunst, welche bisher verloren da und dort in der ganzen Galerie zerstreut waren. Es sind unter diesen 21 neu zur Aufstellung gelangten Bildern folgende besonders hervorzuheben:

1. Squarcione, Kreuzigung. Kleine Figuren. Christus hat ausgelitten, alles wendet sich zum Weggehen, die drei Marien und Johannes stehen laut weinend unter dem Kreuze. Der römische Hauptmann wendet sich, ehe er den den Berg hinabziehenden berittenen Kriegern folgt, noch einmal gläubig nach dem Gekreuzigten um; in der Ferne, reich aufgebaut, Jerusalem. Sehr merkwürdig bei diesem frühen unbezeichneten Bilde das Abwärtsschreiten aller vom Rücken gesehenen Pferde, welche sich, eins hinter dem anderen, perspektivisch verkleinern.

2. Eine Krönung der Maria in der Mandorla, musizirende Engel, hinter dem Throne bezeichnet: 1375. 7 del mese marzo Chatherino pinxit. Auf Goldgrund. 1 m hoch.

3. Antonio Veneziano, ein kleines Altärchen in sechs Abteilungen: Verkündigung. Mittelbild: Madonna, S. Girolamo, San Giovanni in den beiden Flügeln.

4. Simone da Cusighe: Reicher Altaraufsatz, aus neun Abteilungen bestehend. In der Mitte das Hauptbild: die Madonna, unter ihrem schützenden Mantel eine Brüderschaft bergend. In den übrigen acht Feldern Geschichten des Bartholomäus. In langer [illegible] Aufschrift bezeichnet und mit der Jahreszahl [illegible] versehen. — Auch dieses Altarwerk ist nie restaurirt und die Umrahmung reich bemalt.

5. Von demselben aus dem bei Belluno gelegenen Orte Cusighe stammenden Meister eine Tafel mit vier Passionsdarstellungen, bezeichnet. 1396.

Hier fand auch das große Altarbild des Marcobello dal Fiore aus dem Dom von Ceneda Aufstellung, welches schon früher in dieser Zeitschrift besprochen wurde, eine Krönung Mariens mit vielen Heiligen und Engeln vom Jahre 1436. Für dieses Bild wurden 10000 Frs. bezahlt.

Da auch einige kleinere Bilder des Semitecolo, das bekannte des Jacopo Bellini sowie Gentile Bellini's San Lorenzo Giustinian hier aufgestellt wurden, so gewährt diese ganze Reihe einen sehr belehrenden Einblick in die älteste venezianische Kunst und ist diese Bereicherung der Galerie, in Verbindung mit anderen Neuerungen daselbst, ein erfreuliches Zeichen des durch die Eintrittsgelder ermöglichten Fortschrittes. Die Einnahmen betrugen übrigens im letzten Jahre 17000 Frs., 1000 weniger als im Jahre 1882.

A. Wolf.

Kunsthandel.

W. **Der spätgotische Schnitzaltar in der Nikolaikirche zu Bielefeld**, eins der reichsten und umfänglichsten Werke dieser Art, welche sich auf westfälischem Boden befinden, ist vor kurzem von dem Photographen Schlitzberger aufgenommen und in Lichtdruck herausgegeben. Eine Erläuterungsschrift (Druck von Velhagen & Klasing in Bielefeld) giebt eine eingehende Beschreibung des im Jahre 1509 von einem noch nicht ermittelten Meister ausgeführten Werkes, dessen Flügel innen und außen mit Malereien (Scenen aus der Geschichte Christi und der Konstantinlegende) geschmückt sind, die ebenfalls dem ersten Viertel des 16. Jahrhunderts angehören und in den fünfziger Jahren restaurirt worden sind. Das Schriftchen enthält auch Nachrichten über die Baugeschichte der Kirche und die in ihr vorhandenen Werke der Kleinkunst.

Nekrologe.

C. v. F. **Graf Edoardo Arborio Mella**, gleich geschätzt als praktischer Architekt wie als Kunstforscher, ist am 8. Januar zu Vercelli in hohem Alter gestorben. Er ist der Erbauer der Kirche S. Giovanni zu Turin und leitete die Restaurirung der Dome von Alba, Chieri, Monferrato und Ventimiglia. Von seinen Schriften ist ein Werk über den gotischen Stil (Elementi dell'architettura gotica) und die Monographie über S. Andrea zu Vercelli hervorzuheben.

Kunstunterricht und Kunstpflege.

Rgt. **Gutachten über die Keimsche Mineralmalerei.** Am 2. Mai 1882 hat die königl. Akademie der bildenden Künste in München dem Erfinder der Mineralmalerei Herrn Adolf Keim ein höchst günstiges Gutachten über diese von ihm gemachte Erfindung ausgestellt und jüngst haben mehrere Maler und Sachverständige sich in einem gemeinschaftlichen Schriftstücke darüber in der Hauptsache ausgesprochen wie folgt: „Daß dieses Verfahren an Beständigkeit und Wetterfestigkeit der in ihm ausgeführten Gemälde jede bisherige für Monumentalmalerei angewendete Technik weit übertrifft.“ Weiterhin sagt das interessante Schriftstück: „Gar nicht abzusehen aber scheint den Unterzeichneten die Tragweite der Erfindung für die dekorative Architektur, welche sich an der Hand eines wetterbeständigen Verfahrens ganz neue Bahnen eröffnet sieht.“ Dann heißt es: „Die Unterzeichneten wünschen und befürworten, daß die Mineralmalerei in den Lehrplan der Akademie der bildenden Künste in obligatorischer Form aufgenommen und an dieser Anstalt fachmäßig vorgetragen werde. Auch begrüßen sie mit Freuden das von Herrn Keim

angeregte Projekt der Errichtung einer technischen Versuchsstation zur Prüfung der jeweilig üblichen Farben und Malmittel, unter deren für den Maler meistens nicht kontrolirbarer Qualität Künstler wie Kunstwerke oft schwer und unverschuldeter Weise zu leiden haben." Endlich erklären sich die Unterzeichneten nach lebhaftem Austausche „ihrer meist auf mehrjährige Versuche gegründeten Erfahrungen einig in der Anerkennung der Vorzüge des Keimschen Verfahrens und empfehlen dasselbe der ernsten Beachtung und Unterstützung aller der Kunst nahestehenden Kreise." Das Schriftstück datirt vom 5. Januar 1884 und ist unterzeichnet von A. Bayersdorfer, königl. Galeriekonservator, H. Lindenschmit, königl. Akademie-Professor, Jos. Flüggen, königl. Professor, Rud. Seitz, königl. Konservator am bayer. Nationalmuseum, Hermann Schneider, Maler, Ad. Oberländer, Maler, Otto Seitz, königl. Akademie-Professor, Fritz Hasselmann, Architekt. Später traten demselben noch bei: Prof. Fr. v. Lenbach, Fr. Voltz, Carl Haider (beide Maler), Professor [illegible] und Professor und Direktor der Centralgemäldegalerie F. v. Reber, endlich der Direktor der Stuttgarter Kunstschule Claus Schraudolph.

Kunsthistorisches.

C. v. F. **Alte Wandgemälde in Schwaben.** In der nördlichen Kapelle der Stiftskirche zu Herrenberg wurden unlängst ausgedehnte Wandmalereien aufgedeckt. Dieselben nehmen die kürzere Westseite über dem Eingangsbogen und die ganze Südseite der in spätgotischem Stil erbauten Kapelle ein. Das Bild über dem Eingangsbogen ist leider halb zerstört: es zeigte Christus auf dem Regenbogen, zu Seiten Maria und Johannes den Täufer; dagegen sind die umfangreichen Bilder an der Südwand ziemlich wohl erhalten und überraschen durch die Lebendigkeit ihrer Komposition, die Sicherheit der Zeichnung und den Geist und Ausdruck der Köpfe. Die Frische und Feinheit des Stilgefühls, das sich in ihnen kundgiebt, deutet schon auf die Zeit der hereinbrechenden Renaissance. — Auch in der gotischen Wallfahrtskirche zu Bronnweiler bei Reutlingen ist mit der Aufdeckung der Schiff und Chor bedeckenden Wandgemälde begonnen worden. Man fand bisher einen Ecce homo vor dem Haus des Pilatus, aus dem verschiedene Personen zu sehen, und an einer anderen Stelle zwei anbetende Engel von feiner Zeichnung und lebhafter Färbung. Nach diesen Proben zu schließen, dürften die Bilder der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts angehören. — Endlich ist noch der Wandgemälde zu gedenken, welche in der aus romanischer Zeit stammenden Kapelle zu Bronnen bei Ellwangen vor etwa einem Jahr aufgedeckt wurden. Sie füllen die Ostwand des quadratischen Chores und das Tonnengewölbe desselben. Über dem kleinen romanischen Ostfenster des Chors sieht man das Antlitz Christi auf dem von zwei schwebenden Engeln gehaltenen Schweißtuch, zu beiden Seiten Maria und Johannes den Täufer als Fürsprecher bei dem jüngsten Gerichte dargestellt, darunter — leider nur noch teilweise erhalten — einzelne Figuren von Auferstehenden. Die Gestalt des Weltenrichters selbst ist im Scheitel des Gewölbes auf dem Throne sitzend, von der Mandorla umschlossen, dargestellt. Rechts und links von ihr füllen den Raum der Gewölbefläche bis zu deren Kämpfern herab die Figuren der zwölf Apostel. Der ganze Cyklus steht in Typen und Charakter der Ausführung der Renaissance näher als dem gotischen Stil; Komposition und Zeichnung deuten auf einen Meister, der wohl mit den einfachsten Mitteln, aber mit großer Sicherheit geschaffen hat. Die Vermutung, man hätte hier ein Werk des erst neulich der Kunstgeschichte wiedergebenen Gmündner Malers Jerg Ratgeb vor sich (s. Kunst-Chronik, XVIII, S. 482), bedarf jedoch noch genauerer Prüfung und vor allem der Vergleichung mit dessen beglaubigten Werken, wenn auch die Annahme, der Künstler sei in dem unweit seiner Heimat gelegenen Orte thätig gewesen, an und für sich nichts Unwahrscheinliches bietet.

Personalnachrichten.

C. v. F. **Olivier Rayet**, Professor für klassische Archäologie an der Ecole des hautes études (Sorbonne) und Verfasser von Milet et le golfe Latmique und Monuments de l'art antique ist an Stelle Lenormants auf den Lehrstuhl für Archäologie an der Nationalbibliothek zu Paris berufen worden.

C. v. F. **Georges Perrot**, Professor der klassischen Archäologie an der Sorbonne und Verfasser der weitangelegten „Geschichte der Kunst im Altertum" ist zum Vorstand der Ecole normale supérieure ernannt worden, an Stelle Fustel's de Coulanges, der in den Ruhestand tritt.

Sammlungen und Ausstellungen.

— **Zwingli-Ausstellung in Zürich.** Bei Gelegenheit der vierhundertjährigen Geburtstagsfeier Zwingli's ist in Zürich eine Zwingli-Ausstellung veranstaltet worden. Dieselbe bot recht viel des Interessanten und Lehrreichen. Das Merkwürdigste war vielleicht ein in Holland aufgefundenes Porträt Zwingli's, das einzige vielleicht, welches nach dem Leben gemalt ist. Denn auch das Ölgemälde von Hans Asper, welches daneben ausgestellt war, hat die Züge des Reformators nicht aus erster Quelle geschöpft, sondern der Stampferschen Medaille entlehnt. Daher erklärt sich die Härte in den Zügen, die ihnen eine gewisse Energie verleiht, welche dem Ölbilde fremd ist. Der unbekannte Urheber des letzteren, ein Niederländer, ist jedenfalls kein erster Meister seiner Kunst gewesen, doch ist die Ausführung fleißig und für die Porträtähnlichkeit möchte man einstehen. Es ist ein Brustbild, der Kopf ein wenig nach links gewendet, unterlebensgroß gehalten. Auf der Rückseite des Bildes befindet sich die Inschrift: „Zwingle, chanoine de Constance, ville d'Allemagne, fameux hérétique fut tué dans la guerre contre les catholiques l'anée 1531 est son corps fut brulé" und ferner „Illustrissimo viro Domino Dumont verbi Divini Ministro meritissimo Sacrae Theologiae Professori doctissimo Offerebat in perpetuum observantiae suae testimonium [illegible] Antonius Attans civis Genevensis Parisiis Mense Dec. 1520." — Der Überlieferung nach befand sich das Bild vordem im Besitze einer Herzogin von Orleans, die von der reformirten zur katholischen Kirche übertrat. Man vermutet, dies sei die bekannte Elisabeth Charlotte, die Schwägerin Ludwigs XIV. und die Mutter des berüchtigten „Regenten" Philipp von Orleans gewesen und das Bild sei während Zwingli's Aufenthalt in Marburg 1529 gemalt worden. Dasselbe gehört jetzt der Zeeuwsch Genootschap der Wetenschappen in Middelburg. Eine gute Kopie, von Fräulein Röderstein im Auftrage der Stadt Zürich gemalt, war ebenfalls ausgestellt. Ferner waren Kopien in Öl und Lithographien nach einem angeblich von Holbein gemalten Jugendporträt Zwingli's, das sich in der Stuttgarter Staatsgalerie befindet, vorhanden; doch scheint es sehr unwahrscheinlich, daß dieses Porträt, das gar keine Ähnlichkeit, weder mit dem holländischen Bild, noch mit dem Asperschen oder der Stampferschen Medaille aufweist, wirklich Zwingli darstellt. Eine Photographie von Matters Zwingli-Denkmal zeigte uns das Bild des Reformators in einer idealisirenden Auffassung, bei der jedoch die Porträtähnlichkeit mit Glück festgehalten ist. Verschiedene Stiche nach modernen Gemälden, die Momente aus Zwingli's Leben darstellen, ferner Abbildungen von Zwingli's Wohnung, endlich Porträts von Beförderern der Reformation, wie Bullinger, Ambrosius Blaurer, Berchtold Haller rc. geben zu besonderen Bemerkungen keinen Anlaß. In der Abteilung der Medaillen erregte natürlich die Stampfersche das meiste Interesse, außerdem ist noch eine von Jakob Geßner für das Reformationsfest von 1719 geprägte Medaille der Erwähnung wert. Von sonstigen Zwingli-reliquien, die zur Schau gebracht waren, sind noch die Waffen zu erwähnen, welche der Reformationsheld in der Schlacht bei Kappel getragen, und die Rüstung des Adam Näf, seines Mitstreiters. G. R.

A. W. **Ausstellung neuer plastischer Kunstwerke in der Akademie in Venedig.** Sämtliche Neuerungen in hiesiger Galerie der Akademie haben, wie anderwärts, den Zweck, das Kunstmaterial dem Kenner leichter und bequemer zugänglich zu machen. Es wurden die schlecht aufgestellten wenigen Bronzen des sogenannten Sitzungszimmers in den hellen Korridor gebracht und daselbst mit einer ganzen Reihe aus dem Vorrat herzugebrachter Terrakotten, Bronzen, Marmorwerke u. s. w. vervollständigt. — Unter dem Neuhinzugekommenen nimmt eine Bronzetafel unbekannter Herkunft die erste

Stelle ein. Zu kleinen, etwa 15 cm hohen Figürchen ist eine Assunta dargestellt. Der Himmelanschwebenden schauen, sehr lose gruppirt, die zwölf Apostel nach. Die Himmelskönigin ist von Kinderengelchen umgeben, deren zwei ihr die Krone aufsetzen. Das trefflich ausgeführte Relief hat nichts mit Donatello zu thun, welchem es das vorliegende, noch nicht gedruckte Verzeichnis zuschreibt, sondern ist jedenfalls venezianischen Ursprungs. Ganz auffallend daran ist, daß die Figur des Johannes der Assunta des Tizian entnommen und bis ins kleinste nachgebildet ist, ebenso mehr oder weniger drei andere Apostelfiguren. — Die Madonna selbst, in ruhigster Haltung, zeigt einen reineren, strengeren Stil, sie ist fast antik drapirt und von großer Schönheit. Eine Anzahl kleinerer Sachen, so zwei Amorinen auf Pferden, wohl dem Cinquecento angehörend, wären einer eingehenden kritischen Besprechung eines Fachmannes wohl wert. Noch sind einige kleine Terrakotten von Canova zu erwähnen. Sechs allegorische Marmorfiguren, welche den Sarkophag eines Dogen umstanden, stammen aus der Kirche della Carità, welche bekanntlich im Anfange des Jahrhunderts zur Akademie umgebaut wurde.

Vermischte Nachrichten.

F. v. Über den bei der Wiederherstellung des Heidelberger Schlosses zu befolgenden Weg spricht Oberbaurat Durm, Mitglied der Kommission, die von der badischen Regierung zum Studium dieser Frage niedergesetzt wurde, in dem Centralblatt der Bauverwaltung seine Ansicht aus. Hiernach würde eine Wiederaufführung des Schlosses in dem alten Glanze des Jahres 1688 viele Millionen erfordern. Es wäre eine schöne, ideale Aufgabe, bei welcher leider die Gefahr nicht ausgeschlossen ist, daß vielleicht eine spätere Zeit, weniger begeistert wie wir, dieselbe auf halbem Wege liegen läßt. Das Schloß soll, soweit dies nach vorhandenen Mitteln ausführbar, auch wirklich als Schloß wieder aufgeführt werden; dann erst möge man sehen, wozu es am besten Verwendung findet. Die Repräsentationsräume im Erdgeschoß des Otto-Heinrichsbaues und die Schloßkapelle des Friedrichsbaues müßten gleichen Zwecken wieder zurückgegeben, andere Räume dagegen zu Museums- oder Versammlungszwecken eingerichtet werden, je nach dem Umfange des späteren inneren Ausbaues. Die erste Arbeit auf diesem Wege wäre daher die Wiederstellung des Otto Heinrichsbaues, des Friedrichsbaues und des neuen Hofes mit dem Glockenturme, als einer zusammenhängenden Baugruppe, wobei insbesondere auch die Erneuerung des reichen plastischen Schmuckes ins Auge zu fassen sein würde. Für diese angegebenen Arbeiten ist nun ein ausreichendes Material schon vorhanden, oder auch die Baukommission in der Sammlung begriffen, so daß damit in Kürze begonnen werden könnte.

C. v. F. Der Schmuck des Ulmer Münsters an Glasgemälden hat zum Lutherjubiläum außer dem von der Zettlerschen Anstalt in München hergestellten und in Nr. 4 der Kunst-Chronik erwähnten Werke einen ferneren Zuwachs in dem gemalten Fenster erhalten, das von der Familie v. Besserer gestiftet und aus dem Atelier Burkhardt in München hervorgegangen ist. Der unterste Teil des mächtigen Werkes — es hat 14 m Höhe und 3,5 m Breite — enthält Scenen aus dem Leben der Vorfahren der Stifter, deren einer schon bei der Grundsteinlegung des Münsters mitwirkte. Der mittlere Teil enthält die apokalyptischen Reiter nach Dürer, der obere den Sieg des Erzengels Michael über den Satan. Darüber erscheinen als Abschluß die sieben Posaunenengel der Offenbarung. Das Werk schließt sich in gelungener Weise den im Chor schon vorhandenen berühmten Glasgemälden Hans Wilds an. — Als Ergänzung unserer früheren Notiz über das von der Zettlerschen Anstalt gelieferte Fenster tragen wir nach, daß es gleichfalls für den Chor und zwar im Auftrage des Münsterbaukomité's angefertigt wurde.

H. E. Das Rathaus in Halle an der Saale ist vor kurzem aus Anlaß eines Besuches, den der Kaiser der Stadt zugedacht hatte, von außen restaurirt worden. Es ist damit ein langgehegter Wunsch aller derer erfüllt, die in dem Gebäude nicht einen „alten Rumpelkasten", sondern ein wertvolles altes Denkmal früherer städtischer Macht und Kunstübung erblickten; ihre Anschauungen sind nunmehr, nach erfolgter Wiederherstellung, mit einem Schlage die allgemeinen geworden, und der altehrwürdige Marktplatz ist um eine hervorragende Zierde bereichert worden. — In seinem gegenwärtigen Bestande gehört das Rathaus verschiedenen Bauperioden an. Die Hauptmasse ist spätgotisch und entstammt dem Anfang des 16. Jahrhunderts, einer Zeit, in der in vielen deutschen Städten neue Rathäuser erstanden. Bemerkenswert ist außerdem die in der Mitte eingebaute offene Loggia, die ihre Entstehung dem berühmten hallischen Renaissancebaumeister Nickel Hofemann (vgl. Lübke, Deutsche Renaissancearchitektur) verdankt. Bei den Restaurationsarbeiten ist das Gebäude von Grund auf gereinigt, sind die Gewölberippen in der Halle wiederhergestellt, das Dach wieder mit Türmchen versehen und mehrere Giebel völlig neu aufgeführt. Die dunkelrote Farbe des Backsteins, den man zu zweien dieser Giebel verwandt hat, hebt sich von der Sandsteinarchitektur des Unterbaues und der anstoßenden Teile unangenehm ab und macht einen drückenden, keineswegs befriedigenden Eindruck. Wir bezweifeln auch, ob man dabei archäologisch richtig verfahren ist. — Ein anderer Punkt, den wir hervorheben möchten, ist die fälschliche Anbringung einer Jahreszahl an dem Turm. An einem Nachbargebäude befindet sich eine Steintafel, deren Inschrift, ins Deutsche übersetzt, etwa lautet: „Im Jahre des Herrn 1401 ist jener (ista) Thurm begonnen worden". Man wird nicht Unrecht haben, wenn man diese unzweifelhaft echte Inschrift auf den Rathausturm bezieht. Aber unmöglich kann er auf die gegenwärtige Gestalt dieses Turmes bezogen werden, die erst dem allerletzten Ende der Gotik und wahrscheinlich, einer anderen Inschrift entsprechend, der Zeit um 1526 angehört. Trotzdem hat man jetzt die Jahreszahl 1401, noch dazu in altertümlichen Ziffern, an dem Turm angebracht, so daß der Schein erweckt wird, als entstamme er wirklich diesem frühen Jahre. Wenn nicht jede Spur von böswilliger Absicht ausgeschlossen und wenn nicht durch ein tückisches Mißgeschick die 4 mißraten wäre, so würde der Vorgang eine Urkundenfälschung in bester Form bedeuten. Denn in nicht allzulanger Zeit wird man die Jahreszahl als echt ansehen. — Von einigen Kleinigkeiten abgesehen, ist noch zu bemerken, daß, wenn man einmal die Restauration vollständig vornehmen wollte, man auch die spätgotischen Baldachine über den gar nicht unbedeutenden beiden Statuen wieder herstellen mußte, und daß die mittleren Kaufläden etwas zurückzurücken waren, weil sie einen Vorbau der obenerwähnten Loggia in seinem unteren Teil ganz verdecken. — Aber abgesehen von all diesen Ausstellungen erkennen wir mit dankbarer Freude an, daß endlich in Halle ein Umschwung zum Besseren eingetreten ist, daß man der Pflege der Altertümer eine erhöhte Sorgfalt zuwendet (u. a. sind an dem Renaissanceportal der „Wage" zwei, lange Zeit verschollen gewesene, auf einem Boden unlängst aufgefundene Kriegerstatuen wieder aufgestellt worden), und daß man auch beim Neubau sich mit bestem Erfolg einer größeren Solidität und einem feineren Geschmack zugewendet hat. Außer den zahlreichen königlichen Neubauten, den medizinischen Instituten, dem Landgericht, der Bibliothek, dem Oberbergamt u. v. a. ist eine ganze Reihe von privaten und städtischen Bauten errichtet, die architektonisch entschieden bemerkenswert sind und der Stadt ein freundlicheres und schöneres Aussehen verleihen. Über die Thätigkeit des neugegründeten Kunstgewerbevereins, der in dieser Richtung außerordentlich segensreich gewirkt hat, berichten wir vielleicht ein anderes Mal.

F. Zu einem Denkmal, das dem Komponisten Kücken vor dem einst von ihm bewohnten Hause in Schwerin in der Nähe des Pfaffenteichs errichtet werden soll, ist von dem Bildhauer Ludwig Brunow soeben der in ansehnlichem Maßstab gehaltene Entwurf vollendet worden. Die Kolossalbüste ruht auf einem quadratischen, nach oben hin verjüngten und durch ein kräftig profilirtes Gesims abgeschlossenen Postamente mit oblongem Sockel; rechts und links lehnt sich an dasselbe je eine sitzende weibliche Idealfigur von ausdrucksvoller Bewegung und gelungener Gewandung. Die eine Gestalt, mit einem Notenheft auf dem Schoß und dem Griffel in der Rechten, die vom Takte durchzuckte Linke leicht erhebend, sitzt in sich versunken da und verkörpert die Phantasie des Tondichters; die andere, die mit den Fingern der Rechten in die Leier greift und aus dem lockenumwallten Haupt mit freudiger Begeisterung aufwärts schaut, deutet auf die ausführende Kunst des Musikers. Vortrefflich schließen sich diese Gestalten, die in reichlicher Lebensgröße gedacht sind, in ihrem maßvoll

bewegten Umriß mit der Architektur des Denkmals zusammen, dem sie einen reichen Schmuck geben, ohne doch die Wirkung der durch charakteristische Auffassung ausgezeichneten Porträtbüste zu beeinträchtigen. Als Material der Ausführung ist für die Büste und die beiden Sockelfiguren Marmor, für das Postament grünlicher Syenit, für die Stufen, die zu ihm hinaufführen, rotgrauer Granit in Aussicht genommen. In Bronze endlich soll der die Namensinschrift umrahmende Lorbeerkranz auf der Vorderseite des Postaments, eine dekorative Gruppe von Musikinstrumenten am Fuß und eine abschließende Kartouche am Gesims desselben gegossen werden. Von den gewöhnlichen Denkmalsformen in seinem Aufbau höchst vorteilhaft abweichend, verspricht das Monument bei einer Höhe von 3,50 m in seinen Formen wie in der farbigen Wirkung eine ebenso reiche wie vornehme Gesamterscheinung zu gewinnen.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Neue Bücher und Kupferwerke.

Benndorf, O., Griechische und sicilische Vasenbilder. 4. (Schluss-)Liefg. Taf. 46—61 Fol. Text S. 99—121. Berlin, Guttentag. Mk. 50. —.

Goedertz, Th., Hans Memling und dessen Altarschrein im Dom zu Lübeck. gr. 8⁰. 50 S. Leipzig, Engelmann. Mk. 3. —.

Genick, A., Griechische Keramik. Mit Einleitung u. Beschreibung von A. Furtwängler. gr. Fol. 40 chromolith. Taf. u. 24 S. Text in 4⁰. Berlin, Wasmuth. Mk. 80. —.

Gerhard, E., Etruskische Spiegel. V. Band, bearbeitet von A. Klügmann u. G. Körte. 1. Heft. gr. 4⁰. 16 S. Text mit 10 lith. Taf. Berlin, Reimer. Mk. 9. —.

Graus, Joh., Die zwei Reliquienschreine im Dom zu Graz. 8⁰. Graz, Lubensky. Mk. 2. —.

Guthe, H., Ausgrabungen bei Jerusalem. 8⁰. Leipzig, Bädeker. Mk. 8. —.

Katalog, illustrirter, der ersten internationalen Spezialausstellung der graph. Künste in Wien. Lex.-8. XXXV 185 S. mit 33 Taf. in Holzschnitt, Kupferstich, Stahlstich, Radirung, Stylographie, Lithographie, Heliogravure, Hochätzung, Lichtdruck, Photolithographie in Farben u. Pantographie. Wien, Gesellschaft für vervielfältigende Kunst. Mk. 12. —.

Klein, W., Die griechischen Vasen mit deren Meistersignaturen. 8⁰. Wien, Gerold. Mk. 4. 40.

Kuhnert, E., De cura statuarum apud Graecos. Dissertation. 8⁰. Berlin, Calvary. Mk 2. 50.

Löwy, E., Untersuchungen zur griechischen Künstlergeschichte. (4. Heft der Abhandlgn. d. archäol.-epigraph. Seminars der Universität Wien.) gr. 8. III. 117 S. Wien, Gerold. Mk 4. 80.

Myskovszky, V., Kunstdenkmale des Mittelalters u. der Renaissance in Ungarn. 1. u. 2. Liefg. (complet in ca. 10 Liefgn. à 10 photolith. Tafeln). gr. Fol. Wien, Lehmann. à Mk. 8. —.

Zeitschriften.

The Portfolio. Februar.

Former Eclogues of Virgil. — The Master of San Martino. — The Artist in Venice. Von J. Cartwright. (Mit Abbild.)

The Academy. No. 612 u. 613.

A Theban tomb of the eleventh dynasty. Von A. B. Edwards. — The Art Magazines. — The alleged teutonic kinship of the Thracians and Trojans. Von K. Blind. — Tournay porcelain. — Mr. Long's „Anno domini". — Letter from Egypt. Von A. H. Sayce. — The threatened spoliation of Ennerdale. Von H. Hills. — The roman station at Borrowbridge. Von Th. Watkin.

L'Art. No. 473.

Le roman japonais „Okoma". Von Ph. Burty. — Alessandro Castellani. Von Paul Leroi. (Mit Abbild.)

Christliches Kunstblatt. No. 2.

Kirchenbau und Kirchenbaulotterie. — Altdeutsche Wandmalereien in der Kirche Maria zur Höhe in Soest. (Mit Abbild.) — Zur Ikonographie der Verkündigung Mariae. Von Dr. Th. Hach. — Von den ältesten Kirchen Roms. — Religiöse Kunst in der Schweiz.

Inserate.

EXPOSITION DES BEAUX-ARTS A LA HAYE

(ROYAUME DES PAYS-BAS)

1884

[illegible] les salons de l'Académie de peinture [illegible]

[illegible] de l'Exposition des beaux-arts à La Haye [illegible] n'est pas exigée.

[illegible] par les frais de transport des objets [illegible] plateaux [illegible]

[illegible] les objets destinés à l'Exposition du 14 avril [illegible] Après cette époque aucune œuvre ne sera acceptée.

MM. les artistes qui désireraient vendre leurs œuvres devront en indiquer le prix. Ceux qui [illegible] d'objets d'art, [illegible] sont priés d'en faire également mention.

La commission n'accepte que les œuvres d'artistes vivants. Ne pourront être admis les copies, les ouvrages qui ont déjà paru à l'Exposition de La Haye, les tableaux ou autres objets sans cadre.

Le nombre des tableaux que chaque artiste est admis à exposer est limité à deux.

Après la clôture de l'Exposition, les objets qui en ont fait partie seront renvoyés au domicile des artistes nationaux, et les œuvres des artistes étrangers aux adresses indiquées. La commission ne se charge pas de la franchise de port pour le retour.

La régence de la ville mettra à la disposition de la commission les fonds nécessaires pour l'acquisition d'un ou de deux tableaux, qui seront placés au musée de peinture moderne de la Haye.

La Haye, 19 janvier 1884.

La commission directrice de l'Exposition:

Secrétaire, JOHAN GRAM. — Président, J. G. PATYN.

Durch jede Buchhandlung zu beziehen.

GRUNDRISS DER BILDENDEN KÜNSTE.

EINE ALLGEMEINE KUNSTLEHRE

von

HERMANN RIEGEL.

3. neubearbeitete Auflage. Mit 34 Holzschnitten. Lexicon-Octav. In eleg. Halbfranzband. Preis 6 M.

Inhalt. I. Abtheilung: Die Kunst, die Künste und das Schöne. 1) Stellung der Künste [illegible] theilung: Die Kunst und die Künstler. 6) Grundlage der Kunstübung. 7) Die Anordnung. 8) Mittel und Verfahren der Darstellung. A. Baukunst. B. Bildhauerei. C. Malerei. 10) Das Dargestellte nach Art und Styl. — III. Abtheilung: Die Kunst und die Zeit. 11) Die Kunstgeschichte. 12) Die Betrachtung der Kunstwerke. 13) Die Kunst und ihre Pflege. A. Lehrmittel. B. Förderungsmittel. — Anhang: Die nachbildenden Künste.

Die Wiener [illegible]

[illegible] Buch ist für den [illegible] Fachmann. Das Publikum erhält in demselben nicht mehr, als es bedarf, aber auch nicht weniger. Der Verfasser macht keinerlei Voraussetzungen bei seinem Leser, ausser der einen, dass er ein gebildeter Mann sei. Er belehrt ihn über das, was Kunst heisst, und dann über die Stellung der verschiedenen Künste zu einander; er gibt ihm nicht nur eine Aesthetik der bildenden Künste, sondern auch ihre Technik: und das ist es, was er mehr gibt, als die meisten anderen Bücher. Es ist nicht nur die Geschichte der Kunst, die er vorträgt, sondern er beschreibt auch die Mittel ihrer Ausführung: er bleibt mit uns nicht in den Museen, sondern geht mit uns in die Ateliers. Mit einem Wort: es ist ein encyklopädischer Leitfaden zur Kunstwissenschaft." (7)

Leipzig. **Baumgärtners Buchhandlung.**

Hermann Vogel,

Kunsthandlung in Leipzig.

Lager von Kupferstichen nach älteren u. neueren Meistern.

Grosser Katalog mit ca. 4000 Nummern, mit Angabe der Maler- und Stechernamen, sowie der Bildflächen u. Preise, in gr. Quart 6 M.; Auszug aus demselben gratis. (1)

Hugo Grosser, Kunsthandlung,

Leipzig, Langestrasse 37, II.

Specialität: Photographien.

Vertretung und Musterlager der ersten photogr. Anstalten des In- und Auslandes, wie Ad. Braun & Co. in Dornach — G. Brogi in Florenz — Fratelli Alinari in Florenz — C. Naya in Venedig u.a.m. **Reproduktionen** von Gemälden und Handzeichnungen alter und neuer Meister, Fresken und Statuen aller bedeutenden Museen Europa's. **Ansichten nach der Natur** von der Schweiz und Italien, (neu: die Gotthardbahn von Braun & Co.) Architekturen. **Studien für Künstler,** darunter besonders männliche, weibliche und Kindermodelle nach dem Leben, in Kabinet-, Oblong- und Salonformat (letzteres neu). Kataloge. Musterbücher. Billigste Baarpreise. Prompte Lieferung. (16)

Handzeichnungen und Kupferstiche

alter und neuer Meister, ausgezeichnete Sammlung, zu verkaufen. Adressen behufs Zusendung der Kataloge erbittet

E. Hofmeister, Bürgermeister a. D. (2) in Neustadt a. Orla.

Modellirwachs

nach Recept des Bildhauers Herrn Leo Ruith, und von Autoritäten als unübertreffbar anerkannt, empfiehlt (2)

die Wachswaarenfabrik

Joseph Gürtler,

Düsseldorf.

Gewerbeschule für Mädchen in Hamburg.

Der Vorstand obiger Anstalt beabsichtigt zu Ostern d. J. ein Atelier einzurichten, in welchem Damen, insbesondere die vorgeschrittenen Schülerinnen der Anstalt unter künstlerischer Leitung decorative Malereien aller Art (auf Seide, Holz, Porzellan, Fayencen) ausführen können. Künstler, welche sich über technische Erfahrungen ausweisen können, wollen sich baldmöglichst mit dem Unterzeichneten in Verbindung setzen.

Hamburg, 6. Februar 1884.

Justus Brinckmann, Dr.,

Director des Hamburgischen Museums für Kunst und Gewerbe.

Hierzu eine Beilage von Alphons Dürr in Leipzig.

[illegible] E. A. Seemann. — Druck von August Pries in Leipzig.

19. Jahrgang. | Nr. 19.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

Inserate à 25 Pf. für die dreimal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

21. Februar | 1884.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von Oktober bis Ende Juni jede Woche am Donnerstag, von Juli bis Ende September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Ein schwäbischer Baumeister der Renaissancezeit.

In einer der letzten Sitzungen des württembergischen Altertumsvereins machte der um die Künstlergeschichte seiner Heimat vielfach verdiente Diakonus Klemm von Geislingen den Architekten des alten Schlosses zu Stuttgart, Aberlin (Albert) Tretsch zum Gegenstand eines Vortrags, in welchem manches neue Material zur Lebensgeschichte dieses hervorragenden Künstlers beigebracht wurde. Tretsch wurde ums Jahr 1510 geboren und trat schon in jungen Jahren in die Dienste des herzoglichen Hauses. Ob er schon am Bau des Tübinger Schloßthors thätig gewesen, läßt sich aus dem vorhandenen Urkundenmaterial nicht mit Sicherheit feststellen; dagegen steht fest, daß er unter der Regierung des Herzogs Christoph, dessen Sorge für die materielle und geistige Wohlfahrt seines Landes ebenso groß war wie sein reger Sinn für künstlerische Interessen, in den Jahren 1552—1556 auf der Burg Hohentwiel den sogenannten Herzogs- oder Christophsbau errichtete. Von diesem Bau sind heute noch bedeutende Reste vorhanden, an denen sich zweimal die Jahreszahl 1554 aufgezeichnet findet. Die Hauptthätigkeit seines Lebens war jedoch dem Ausbau des sogenannten „alten Schlosses" zu Stuttgart gewidmet, zu dessen Erweiterung die Vorarbeiten schon ums Jahr 1553 begonnen hatten, während die eigentliche Ausführung erst 1556 in Angriff genommen ward. Entwürfe und Oberleitung des Baues waren das Werk unseres Architekten. An den noch aus dem Mittelalter herrührenden, nach Osten zu liegenden alten Bau sollten sich, um einen Hof gruppirt, drei Flügel mit einer Schloßkapelle, Reitschnecke und zwei kleineren Treppen anschließen und das Ganze mit einem Graben umschlossen werden. Das Resultat der Thätigkeit Tretschs ist nun das noch heut bestehende „alte Schloß", mit seinem stattlichen Hofe, dessen Säulenarkaden an drei Seitenwerken durchgeführt sind, mit den beiden Treppentürmen und der breiten, bequemen Reitschnecke, welche letztere später von Blasius Berwart nach dem Muster einer im bischöflichen Schloß zu Dillingen vorhandenen ausgeführt wurde, sowie mit der noch im gotischem Stil errichteten Schloßkapelle, — das Ganze eines der charaktervollsten, auch was die technische Ausführung betrifft, gediegensten Werke der deutschen Renaissance. — Der Vortragende schilderte in interessanter Weise die Arbeiterverhältnisse jener Zeit, den Neid, mit dem Tretsch von seinen Feinden verfolgt, die Verleumdungen, denen sein Wirken ausgesetzt war. Diese führten ihn dazu, eine Klage gegen den herzoglichen Wildgärtner anzustrengen, welche dann mit einem Vergleich scheinbar zu Ungunsten des Klägers ihren Abschluß fand. Indes hat der Prozeß unserem Architekten bei seinem Herrn nicht geschadet; das fürstliche Vertrauen blieb ihm erhalten, denn es wurde ihm die Aufsicht über alle Bauten und Gebäulichkeiten des Herzogs übertragen. Bei der großen Baulust des letzteren waren die einheimischen Arbeitskräfte unzureichend, um dessen Bauunternehmungen nach Wunsch zu fördern, und es hatte sich daher viel fremdes, unzünftiges Volk im Lande angesammelt. Am meisten beklagten sich darüber die Schreiner, Schlosser und Steinmetzen, mit ihren „Ordnungen".

[illegible] hatte [illegible] 1557 den Auftrag zur Ausarbeitung einer neuen Bauordnung erhalten; aber der schleppende Gang der Beratungen und Unterhandlungen zwischen Regierung und Landständen, die Hindernisse, die zum Teil von den herzoglichen Beamten selbst dem Werk in den Weg gelegt wurden, der Neid und die Mißgunst, womit der Schöpfer desselben verfolgt wurde, [illegible] dessen Zustandekommen, so daß es erst am 1. März 1568 als Landesgesetz in Kraft treten konnte. Leider konnte der Vortragende das Leben [illegible] nur bis zum Jahr 1577 verfolgen; darüber hinaus fehlen alle urkundlichen Belege. Wahrscheinlich ist der vielgewandte und vielgeprüfte Mann um diese Zeit seinen Leiden, über die er schon seit Mitte der fünfziger Jahre klagte, erlegen.

C. v. F.

Zur Baugeschichte Berlins.

Von Cornelius Gurlitt

(Schluß.)

3. Das Projekt zu einem Domplatz ist nicht von Schlüter, sondern von Broebes.

Ich muß gestehen, daß die Betrachtung dieses mehrfach, auch in „Berlin und seine Bauten", reproduzirten Blattes mich zuerst zur Kritik der über Broebes verbreiteten Ansichten gebracht hat. Denn während ich dasselbe als die höchste Leistung des Meisters gepriesen sah, konnte ich nur eine wenig durchdachte, unpraktische und langweilig akademische Arbeit darin erkennen. Die Unterschrift unter dem Stiche lautet: „suivant le Dessein de Broebes" und in der rechten Ecke unter der Reproduktion des ersten Schlüterschen Schloßentwurfes in kleiner Schrift „Schlüter", d. h. der Autor sagt: das Schloß ist von Schlüter, das Domplatzprojekt von mir. Korrekter konnte Broebes nicht vorgehen! Betrachten wir nun die Arbeit, so ergiebt sich folgendes: ohne daran zu denken, daß der Zugang zu den damals neuentstandenen Stadtteilen Berlins durch einen im rechten Winkel zum Schloß stehenden, den Domplatz bis auf schmale Seitenstraßen abschließenden neuen Kirchenbau versperrt werde, schließt das Projekt die Stadt und das Schloß gänzlich von der in der Broebesschen Perspektive doch so klar dargestellten Neuschöpfung der kurz vorher angelegten Dorotheenstadt ab. Und doch entstanden jenseits des Domplatzes die Mehrzahl der Prachtbauten jener Zeit, es war mithin das Interesse des echten Baukünstlers gewiß auf jene freieren, weiträumigen Straßen gerichtet. Weiter glaube ich, daß ein Vergleich zwischen der schwungvollen, reich belebten Schloßfassade mit dem [illegible] Entwurfe zu einem gegenüber [illegible] Stallgebäude auf das deutlichste gegen die Ausarbeitung von einer Hand spräche. Schließlich ist die zwischen zwei zinshausartige Fassaden eingeklemmte Domkirche meinem Ermessen nach der schlagendste Beweis von der Unfähigkeit des Entwerfenden, große Massen zu beherrschen. Ich habe früher im „Deutschen Kunstblatt" nachzuweisen gesucht, daß um die Wende des 17. zum 18. Jahrhunderts unter den hervorragenden deutschen Architekten ein energisches Bestreben nach einer charakteristischen Durchbildung des protestantischen Kirchenbaues sich geltend machte, eine Bewegung, der Schlüter sich gewiß am wenigsten entzogen hätte, wäre ihm ein derartiger Auftrag zu teil geworden. Diesem Zuge widerstrebt die Kopie der Peterskirche oder von S. Maria in Carignano, wie der Kunst Schlüters die leere Größe von durch drei Stockwerke reichenden Quaderungen, riesigen Giebelfeldern 2c. Ich muß hier dankbar konstatiren, daß Herr Architekt K. E. O. Fritsch, der bekannte Verfasser des kunsthistorischen Teiles von „Berlin und seine Bauten", inzwischen in der „Deutschen Bauzeitung" sich ganz auf meinen Standpunkt gestellt und seine frühere, gegenteilige Ansicht mit rühmlichem Freimut als unrichtig anerkannt hat.

4. Eosander ist nicht in Gotland geboren.

Es ist, ich weiß nicht durch wessen Anregung, Sitte geworden, den Namen Eosander von Göthe so zu erklären, als sei der Name Göthe nur eine Bezeichnung von des Architekten Heimat Gotland. Aus dem Schwedischen würde sich diese Wortbildung so wenig wie aus dem Deutschen erklären. Nun lehrt aber Herm. Hofberg, Svenskt biografiskt Handlexikon (Stockholm 1876, Band I, S. 274), daß Eosander der Sohn des Generalquartiermeister-Adjutanten Nils Eosander in Riga gewesen ist und daß später Karl XII. ihm die Adelschaft des kinderlos verstorbenen Samuel Göthe übertragen hat, welcher der Vetter des Nils Eosander war.

Hierbei sei zugleich bemerkt, daß wohl Eosander Schlütern gegenüber meist zu tief herabgesetzt wurde, denn seine Angriffe sind nicht rein persönlicher, sondern in weit höherem Maße theoretischer Natur. Eosander hatte sich dem künstlerischen Vorbilde Bernini's, aber zugleich den ästhetischen Ansichten Blondels angeschlossen, wenn er gleich in der Praxis sich nicht zu jener eigenartigen, jedoch nur in den Außenarchitekturen auftretenden Formreinheit der gleichzeitigen Franzosen durcharbeiten konnte. So lobt er an dem im Theatrum Europaeum, Band XVIII, veröffentlichten Schloß in Stockholm, daß es „simpel und regulär nach der Antiken ihren Genie geordnet sei, welche die Simplicität für eine majestätische Pracht geschätzet. Man sieht an diesem prächtigen Gebäude gar keine verkröpften

Pilaster und Kolonnaden noch Frontispize." Und Band XVII, daß zum Architekten mehr gehöre als zeichnen können, da er sonst nicht begreife, daß „die majestätische Pracht in der Simplicität bestehe". Das sind aber die Schulausdrücke, mit denen Blondel und selbst Perrault gegen das verwilderte Barock Bernini's loszogen.

5. Was hat Schlüter in Warschau und Petersburg gebaut?

Daß Schlüter in Warschau thätig war, erklärt sein sehr glaubwürdiger Zeitgenosse Marperger in der klarsten, bündigsten Form, indem er sagt, Schlüter habe „sowohl in- als außerhalb Warschau's unterschiedliche Palatia, ehe er in königliche preußische Dienste getreten, angegeben und ausgeführt." Außerhalb Warschau's, 1 1/2 Stunde von der Stadt, liegt das von Johann Sobieski errichtete Schloß Willanov. Die Beschreibung, welche der französische Reisende Beaujeu (Daylerac) 1679 von diesem Schloß macht, sowie erhaltene Briefe des italienischen Architekten Locci lassen erkennen, daß zwischen 1686 und 1694 ein Umbau an diesem Schloß vorgenommen wurde, dessen technischer Leiter zweifellos Locci war. Dagegen entnahm ich aus dem Studium des hochinteressanten Baues selbst, daß viele Einzelheiten desselben nicht von diesem in seinen übrigen Arbeiten nüchternen Meister, überhaupt nicht von einem Italiener stammen können, sondern das Werk Schlüters sein müssen. Daß dessen Name in der Warschauer Kunstgeschichte nicht erscheint, beweist gar nichts, auch von den großen Architekten aus der Regierungszeit der beiden Könige August I. und II. und ihrer imposanten Bauthätigkeit ist ja in Polen keine Kunde erhalten. Es wird also die vergleichende Kritik das entscheidende Wort zu sprechen haben. Ich glaube, daß auch das Palais Kraszincki am Kraszinckiplatz unter Schlüters Einfluß entstanden ist und behalte mir speziellere Mitteilungen hierüber vor. Ein ausgezeichneter Kenner polnischer Kunstgeschichte, Herr Prof. H. von Struve in Warschau, schreibt mir im Anschluß an die Monographie von Stimborowicz und Gerson („Das Schloß Willanov", Warschau, Orgelbrand 1877) über die den Bau dieser Perle Polens betreffenden Akten, „daß fast alle Dokumente, die sich auf Willanov, während es im Besitz des Königs Sobieski war, beziehen, abhanden gekommen seien, d. h. sie wurden infolge des Streites des sächsischen Hauses mit den Sobieski's diesen abgenommen, anfangs in der Bibliothek zu Breslau und später im Staatsarchiv zu Berlin untergebracht." Mit Recht sagt Struve weiter: „Dort ist also das authentische Material zur Lösung der kunsthistorischen Frage über den Erbauer Willanovs zu zu suchen!" Hoffentlich findet sich unter den Berliner Fachleuten einer, welcher diese Andeutung des polnischen Gelehrten aufnimmt und die Entscheidung herbeiführt. Gern stehe ich mit meinen den sächsischen Archiven entnommenen Materialien zur Verfügung.

Ferner sagt ein weiterer Zeitgenosse und zugleich Schüler Schlüters, P. H. Bruce, der Meister sei 1714 „mit Erbauung vieler Paläste, Häuser, Akademien, Manufakturen, Buchdruckereien ꝛc." beschäftigt gewesen. Eine Akademie der Wissenschaften legte Peter der Große allerdings an, wollte auch eine solche der Künste hinzufügen. Wir erfahren durch den seit 1714 an der Akademie thätigen Joh. Dan. Schumacher („Gebäude der kaiserl. Akademie der Künste, Petersburg 1741"), daß sich bald bei ersterer ein Mangel an Buchdruckereien, Buchbindereien, Zeichnungsstuben, Kupferstechereien, mechanischen Werkstätten ꝛc. geltend gemacht habe und 1514 eine Bibliothek und Kunstkammer angelegt worden, der Bau später aber vielfach geändert worden sei. Ich mache deutsche Architekten, welche Petersburg kennen, auf die Ähnlichkeiten zwischen dem Turm jener bei Schumacher abgebildeten Akademie, von dem ich nicht einmal weiß, ob er noch steht, mit dem verunglückten Berliner Münzturm aufmerksam. Der ursprüngliche Entwurf des ersteren dürfte höchst wahrscheinlich ein Werk Schlüters sein!

Wir besitzen leider nur wenige zeitgenössische Autoren, welche uns Daten über Schlüters Leben hinterließen: die wichtigsten sind Broebes, Marperger und Bruce. Man sollte meinen, daß auf ihre Worte ein besonderer Wert zu legen sei. Aber die Hyperkritik Nicolai's und seiner Nachfolger hat es fertig gebracht, sie alle drei für Lügner oder doch für falsch berichtet zu erklären, obgleich zwei derselben als Kollegen des Meisters in der königlichen Akademie sicher mit ihm in engem persönlichen Verkehr standen, der dritte aber sein Schüler war!

Nekrologe.

Carl Bender †. Im Wiener Künstlerhause sind gegenwärtig eine Reihe von architektonischen Aufnahmen aus Italien, teils Tusch-, teils Federzeichnungen ausgestellt, welche durch ihre geistreiche Auffassung und wirkungsvolle malerische Behandlung die Aufmerksamkeit der Kunstfreunde in ungewöhnlichem Grade fesseln. Es sind die Blüten eines jungen Lebensbaumes, den das unerbittliche Geschick vor kurzem gefällt, nachdem er eben seinen ersten künstlerischen Frühling durchlebt hatte.

Carl Bender, der Urheber dieser schönen Blätter, wurde am 9. Oktober 1856 als Sohn des Eisenbahntechnikers Wolf Bender in Wien geboren, trat schon mit fünfzehn Jahren in die technische Hochschule seiner Vaterstadt ein und absolvirte die Studien an der Bauschule derselben mit vorzüglichem Erfolge. Nach vollendeter Studienzeit machte Bender mit seinem Freunde K. Mayreder eine größere Reise nach Italien und richtete dort seine Aufmerksamkeit namentlich auf

[illegible] im Staat des [illegible], von welchen die besten jungen Architekten [illegible] die alten [illegible] Aufnahmen [illegible] in der Wiener „Allgemeinen Bauzeitung" zur Publikation gelangt sind. [illegible] Studienreise [illegible] mit Ausstellungen zur verdienten Geltung.

Von Italien zurückgekehrt, wurde sich Bender zunächst der Frage [illegible] Stellung im Atelier des Architekten [illegible] nach langen Monaten [illegible], daß er das Zeichnen, über das Reißbrett gebeugt, nicht ertragen konnte. Es galt, nach dem strengen Verdikt des Arztes, einen anderen Beruf zu wählen, und der junge Künstler entschied sich in [illegible] Wahl nur für die Malerei, zu der ihn schon [illegible] Neigung hingezogen hatte. Sein Lehrer [illegible] erkannte denn auch bald in den Aquarellen des [illegible] Architekten das ausgesprochen malerische Talent, und zunächst brachte eine neue Studienreise im Freien, dann der Besuch der Münchener Akademie im Winter 1881—1882 dasselbe zum entschiedenen Durchbruch.

Als es sich um jene Zeit darum handelte, für das im Erscheinen begriffene Werk des Unterzeichneten über die „Kunstschätze Italiens" (Stuttgart, J. Engelhorn) die künstlerischen Mitarbeiter zu gewinnen, wies man allerseits auf Bender, als auf eine der berufensten Kräfte hin. Seine Kenntnis des Landes, die an unserer Bauschule gewonnene tüchtige stilistische und historische Kenntnis der Denkmäler, seine Begeisterung für die Sache und vor allem das Talent, in das Wesen der alten Kunst verständnisvoll einzudringen, alles dieses repräsentirte einen Verein von Eigenschaften, wie sie selten sich so harmonisch zusammenfinden. Die 70 großen Blätter, welche inzwischen von Bender für das Werk ausgeführt und zum Teil in Holzschnitt bereits veröffentlicht worden sind, erfüllen alle von dem Zeichner gehegten Erwartungen. In der charakteristischen Wiedergabe der Baumotive, vornehmlich in der großen und sicheren Erfassung räumlicher Schönheit, dieses wichtigsten Elements der Architektur Italiens, bewährte sich Carl Bender als ein wahrer Meister seines Fachs. Nicht nur in unseren heimischen Fachkreisen, sondern auch in Italien selbst wurde dies von den ersten Autoritäten [illegible] anerkannt. Ganz besonderen Reiz und eine oft frappante Charaktertreue besitzen auch die zahlreichen auf den Blättern angebrachten Staffagen. Man konnte sich vorstellen, daß aus diesem so rasch emporgestiegenen Talent sich in Kürze einer der tüchtigsten Architekturmaler und ein Illustrationszeichner ersten Ranges entwickeln werde.

Es sollte nicht sein! Kaum hatte Bender das letzte ihm aufgetragene Blatt vollendet, ward er in München, wohin er von Italien zurückkehrte, von dem heimtückischen Typhus befallen und erlag demselben am 17. November v. J. nach eben vollendetem 27. Lebensjahre.

Mit seiner Familie trauern zahlreiche Mitschüler und Genossen um den braven, liebenswürdigen jungen Künstler, dessen Jovialität, Unermüdlichkeit und Herzensgüte ihn allen zu einem gern gesehenen Kameraden und Freunde machten. Dem Unterzeichneten aber wird es weh ums Herz, wenn er nun die schönen, auf gemeinsamen Wanderfahrten geplanten und errungenen Studien wiedersieht, nicht — wie er es gedacht — als die Keime froher und ruhmreicher Zukunft, sondern als die stummen Denkmalzeugen eines lange vor der Zeit gebrochenen Menschendaseins.

C. von Lützow.

Kunsthistorisches.

[illegible] Die Ausgrabungen zu Assos, welche das amerikanische Institut für Archäologie unternommen hat, sind nunmehr, nach einer dreijährigen Kampagne, abgeschlossen worden. Ihr Resultat wird von der Bostoner „Science" in folgendem zusammengefaßt: Die Lage der Stadt auf hochragendem Felsen sicherte sie vor Eroberungen und Zerstörung oder Verschleppung ihrer Monumente. So sind nicht nur Tempel, sondern auch zahlreiche Profanbauten verhältnismäßig gut erhalten auf unsere Zeit gekommen. Die alten Stadtmauern sind eines der schönsten Beispiele griechischer Befestigungskunst, die wir überhaupt kennen; ihre Quadern sind so genau gefügt, daß es heute noch unmöglich ist, die Spitze eines Messers zwischen sie zu schieben. Die Agora ist vollständig freigelegt worden. Die eine Seite nimmt eine mächtige Stoa ein, eine Halle von 110 m Länge, im Stil so ganz der Halle um den Tempel der Athene in Pergamon gleich, daß man für beide denselben Architekten vermuten möchte. An die Halle schließt sich ein Buleuterion; die Südseite der Agora nimmt ein Bad ein, das einzige griechische, und zugleich das einzige vierstöckige Gebäude aus dem Altertum, das auf uns gekommen ist. Den Hauptbestandteil desselben bildet eine Halle von gewaltiger Ausdehnung, welche durch zwei Stockwerke reichte und in welche 26 Badekammern mündeten, die Decke der Halle lag in gleicher Höhe mit der Agora und trug einen Säulengang, wie die Stoa. Das Wasser für die Bäder sammelte sich in einem Bassin unter der Agora und nach der Benutzung wieder in einem tieferen Becken, um nochmals zur Abkühlung des Theaters zu dienen. Ein zweites Becken sammelte das Regenwasser vom Dach des Gebäudes und führte es einem Brunnen in der Unterstadt zu. Neben dem Bade stand ein kleines Heroon mit hübschen Mosaiken; auf den Sarkophagen liest man noch die Namen der verdienten Bürger, welche man dort beigesetzt hatte. Am Ostende der Agora ist das Bema, die Rednerbühne, noch erhalten. — In der Unterstadt wurde das Theater, das in mancher Beziehung von anderen griechischen Theatern abweicht, und ein wohlerhaltenes Gymnasium ausgegraben, — außerdem die Trümmer von sieben christlichen Kirchen. Daß Assos bis tief in die christliche Zeit sich erhalten habe, beweist auch die Gräberstraße; unter 124 Grabmälern, welche geöffnet und noch unberührt gefunden wurden, waren neben solchen aus dem 7. Jahrhundert v. Chr. auch andere, welche kaum älter als das 11. Jahrhundert n. Chr. sind; eines darunter gleicht ganz dem Grabmal der Könige bei Jerusalem. Der Inhalt der Gräber ergab eine Menge von Urnen, Vasen, Gläsern und Figuren, außerdem einige tausend Münzen, die unsere Kenntnis der Münzkunde von Assos sehr erweitern. Überhaupt haben die Ausgrabungen keine Kunstschätze ersten Ranges zu Tage gefördert, — insbesondere wenig Marmorarbeiten; dagegen danken wir ihnen unschätzbare Bereicherungen für unsere Kenntnis der Entwickelung der griechischen Architektur, namentlich des Profanbaues. Die Stadt scheint sich bis in die späte Zeit rein griechisch erhalten zu haben, — nur spärlich kommt hier und da ein gewölbter Bogen vor. Unter den Inschriften ist keine einzige lateinische.

Konkurrenzen.

Zu der Konkurrenz um die Bebauung der Museumsinsel in Berlin sind 52 Projekte eingegangen. Dieselben werden im provisorischen Ausstellungsgebäude am Cantianplatze dem Publikum zugänglich gemacht werden. Die Jury, welche über vier Preise von je 5000 Mk zu verfügen hat, besteht aus den Herren Geh. Ober-Regierungsrat Dr. Schöne, Geh. Regierungsrat Dr. Jordan, den Direktoren Geh. Regierungsrat Dr. Meyer, Prof. Dr. Conze und Dr. Bode, sowie dem Oberbau-Direktor Herrmann, dem Geh. Ober-Baurat Giersberg, Geh. Ober-Regierungsrat Spieker, Stadt-Baurat Blankenstein und den Professoren Jacobsthal und Otzen. — Der Ankauf der der Museumsinsel

gegenüberliegenden Grundstücke der Speicheraktiengesellschaft für 2600000 Mk. hat mit 169 gegen 150 Stimmen die Genehmigung des Abgeordnetenhauses gefunden.

x **Die neue Konkurrenz für das Viktor-Emanuel-Denkmal zu Rom** hat zu dem Ergebnis geführt, daß drei Entwürfe als die besten und gleichwertig von dem Preisgericht mit je 10000 Lire prämiirt worden sind. Von den drei Siegern sind zwei Italiener, nämlich die Baumeister Sacconi in Rom und Manfredi in Piacenza, der dritte ist der Baumeister Schmitz in Düsseldorf. Die Entscheidung darüber, welcher von den drei gekrönten Entwürfen auszuführen ist, soll erst getroffen werden, nachdem Modelle nach den Zeichnungen angefertigt sind.

Personalnachrichten.

.*. **Der Geschichtsmaler Prof. Geselschap** in Berlin ist an Stelle des verstorbenen Prof. Oskar Begas zum Mitgliede des Senats der Kunstakademie gewählt und als solches bestätigt worden.

Sammlungen und Ausstellungen.

∴ **Munkacsy's „Christus vor Pilatus"** ist auf seiner Wanderung nunmehr in Berlin angelangt und daselbst im Oberlichtsaale des Künstlervereins separat aufgestellt worden. Der Raum für die Besucher ist durch Draperien verdunkelt und so das Licht ausschließlich auf das Gemälde konzentrirt. Eine Beschreibung des Gemäldes hat die Kunstchronik in ihrem 16. Jahrg., S. 452 ff. gebracht.

.*. **Die Einrichtung eines Defreggersaales im Ferdinandeum zu Innsbruck** ist von Seiten des Museumsvorstandes beschlossen worden. In demselben sollen hauptsächlich jene Bilder des Meisters aufgestellt werden, die sich auf das denkwürdige Jahr 1809 beziehen. Es sind das bis jetzt sechs Gemälde, von denen freilich das Museum nur ein Originalbild besitzt, nämlich „Speckbacher und sein Sohn Anderl". Die fünf andern will man von bewährten Künstlern unter Defreggers Aufsicht kopiren lassen und die Kopien, von denen jede etwa auf 700 fl. zu stehen kommen würde, im Saale aufhängen. Es sind dies folgende: „Vor dem Aufstande", das Original im Besitz der Dresdener Galerie; „Das letzte Aufgebot", Original im Belvedere zu Wien; „Die heimkehrenden Sieger", in der Nationalgalerie in Berlin; „Andreas Hofer in der Hofburg zu Innsbruck", im Besitz des Kaisers von Österreich, und „Hofers letzter Gang", im Museum zu Stettin. Die Geldmittel zur Anschaffung der Kopien sollen durch Subskription und freiwillige Beiträge aufgebracht werden.

Vermischte Nachrichten.

∴ **Die außerordentliche Forderung des preußischen Kultusetats**, 2 Millionen Mark zum Ankauf von Kunstwerken für die Berliner Museen zu bewilligen, ist nach mehrstündiger Debatte von Seiten des Abgeordnetenhauses mit 192 gegen 122 Stimmen genehmigt worden. Dagegen stimmten die Ultramontanen und Polen und einige Konservative, Freikonservative, Nationalliberale und Fortschrittler. In der mit der Vorberatung betrauten Kommission war von Seiten des Vertreters der Regierung vertraulich geäußert worden, daß sich augenblicklich eine günstige Gelegenheit zum Ankauf einer wertvollen Sammlung alter Gemälde aus englischem Privatbesitz biete. Ebenso sind alle übrigen außerordentlichen und ordentlichen Etatsforderungen für Kunstzwecke bewilligt worden. Es muß dabei betont werden, daß der Kultusminister Dr. v. Goßler während der langen und anstrengenden Debatten mit großer Energie und eindringendem Verständnis für die Kunstinteressen eintrat.

∴ **Die nächste große Ausstellung der Akademie der Künste in Berlin** wird in den Monaten August und September stattfinden und zwar in dem feuersicheren Gebäude der Hygieneausstellung, dessen Ankauf durch den Staat für 300 000 Mk die Genehmigung des Abgeordnetenhauses gefunden hat.

∴ **Die Frage des Neubaues eines Kunstakademiegebäudes in Berlin** ist nunmehr in ein neues Stadium getreten. Die preußische Staatsregierung hat ein fiskalisches Terrain auf der Grenze von Berlin und Charlottenburg, dicht an der Stadtbahnstation „Zoologischer Garten", in Vorschlag gebracht, und der Senat der Akademie der Künste hat eine Kommission gewählt, um über diesen Vorschlag zu beraten. Der von anderer Seite in Aussicht genommene Lützowplatz hat sich als ungeeignet erwiesen.

∴ **Das Winckelmannsfest der Archäologischen Gesellschaft in Berlin**, welches im Festsaale des Architektenhauses eine große Anzahl von Mitgliedern und Gästen vereinigt hatte, wurde durch den Vorsitzenden, Herrn Curtius, mit einer Ansprache eröffnet, worin derselbe zunächst der überraschenden Fortschritte und Entdeckungen gedachte, welche im abgelaufenen Jahre auf allen Gebieten der klassischen Archäologie zu verzeichnen waren, und dann auf den festlichen Schmuck hinwies, den der Saal zu Ehren des Gedenktages angelegt hatte: die Ostfassade des Zeustempels zu Olympia, welche im Maßstabe 1:10 durch den Bildhauer Herrn Grüttner von den Stufen der Basis bis zu den Akroterien des Daches in allen Einzelheiten wieder hergestellt und an der Fensterseite des Saales aufgebaut war; die graphische Darstellung der Schatzhäuser am Fuße des Kronoshügels von dem Baumeister Herrn Gräber; die in Kupfer gestochenen Pläne von Mykenae und seiner Akropolis von Herrn Hauptmann Steffen; endlich die Richard Bohnsche Restauration der Altis von Olympia, welche als neueste Lieferung der Launitzschen Wandtafeln von dem Verleger, Herrn Theodor Fischer in Kassel, eingesendet war. Nachdem der Vorsitzende sodann Herrn Dr. A. Furtwängler, dem Verfasser der Festschrift: Der Goldfund von Vettersfelde, sowie der kaiserlichen Reichsdruckerei, welche die heliographischen Tafeln dazu in vollendeter Weise hergestellt hat, den Dank der Gesellschaft ausgesprochen hatte, hielt derselbe den ersten Vortrag des Abends über Athen und Eleusis. Er zeigte, wie durch die wichtigen, von Herrn Philios mit Energie und Sachkenntnis geleiteten Arbeiten der archäologischen Gesellschaft in Athen unsere Kenntnis des alten Eleusis wesentlich gefördert worden ist und wie viel Belehrung hier noch in Aussicht steht. Die Sonderstellung von Eleusis, das niemals so wie die anderen Gaue Attika's in Athen aufgegangen ist, und seine eigentümliche Geschichte werden durch die Funde von Baufundamenten und Inschriften aufgehellt. Wir gewinnen einen Einblick in die Verfassung von Eleusis als eine priesterliche Aristokratie mit den Einrichtungen eines alten Geschlechterregiments, welche mit den Einrichtungen der Demokratie in seltsamer Weise verbunden sind. Wir lernen die eleusinischen Lehren und Kultusformen kennen, die geistlichen Beamten, die Protokolle der Weihungen, die Beziehungen von Eleusis zum Auslande, die Zeugnisse des trostreichen Unsterblichkeitsglaubens. Besonders merkwürdig ist es zu sehen, wie Perikles, auf der Höhe seiner Macht angelangt, in Verbindung mit dem delphischen Orakel, von Lampon unterstützt, die eleusinischen Götterdienste benützt, um Athen auf friedlichem Wege eine zentrale Stellung in Hellas zu verschaffen. So sehen wir das alte Eleusis auf einmal in die Tagespolitik des großen Staatsmannes eintreten und eine andere wichtige Urkunde lehrt uns einen Umbau des Heiligtums kennen, dessen Beginn der Zeit des Lykurgos anzugehören scheint. — Herr Adler besprach die durch die Ausgrabungen von Olympia aufgedeckten 13 Schatzhäuser am Kronoshügel, deren Lage und Benennung in voller Übereinstimmung mit den Angaben des Pausanias steht, wogegen ihre Zahl um drei größer ist als bei letzterem, weil im 2. Jahrhundert v. Chr. schon drei derselben abgebrochen und nur noch aus ihren Fundamenten erkennbar waren. Von fünf derselben haben sich allmählich so viel Bauteile zusammengefunden, daß ihre graphische Rekonstruktion sich hat ermöglichen lassen, wodurch das Gebiet der klassischen Altertumskunde nicht unwesentlich erweitert wird, weil die Existenz derartiger, von einzelnen Städten auf eigene Kosten hergestellter Gebäude zur Unterbringung von Weihgeschenken bisher nur aus der Litteratur bekannt war. Nach eingehender Besprechung der durch Zeichnungen dargestellten Schatzhäuser von Sikyon, Syrakus, Megara, Gelo und Selinus und nach Würdigung der folgenreichen Thatsache, daß im 6. Jahrhundert v. Chr. gewisse Bauschulen Griechenlands eine Überkleidung der steinernen Kranzgesimse mit Terrakottaplatten festgehalten haben, eine Thatsache, welche an dem Gebälk des Geloer Schatzhauses zuerst beobachtet, bald darauf durch Bauwerke Siciliens und Unteritaliens überraschend bestätigt wurde, schloß der

Vortragende mit einer [illegible] [illegible] darauf, [illegible] Altinus, [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] gestellten Selbstbiographie des Kaisers Augustus — gab der Vortragende eine Übersicht über die seit dem 16. Jahrhundert [illegible] [illegible] 1861 [illegible] Abschrift der Franzosen Perrot und Guillaume, welche hauptsächlich die [illegible] [illegible] hatte auch diese Abschrift noch manche Lücken, besonders in dem griechisch geschriebenen Teil der [illegible], die nun nach dem neuen [illegible] von [illegible] fast sämtlich ausgefüllt worden sind. Nach einer Übersicht über die so ge[illegible] [illegible] [illegible] daß, während von [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] der Altertumsforschung [illegible] [illegible] eine deutsche Expedition erreicht ist.

Vom Kunstmarkt.

V. Auktion chinesischer Gegenstände. Durch Rudolph [illegible] in Berlin am 27. Februar und an den folgenden Tagen eine große Anzahl chinesischer Kunstgegenstände zur Versteigerung gelangen. Der entsprechend ausgestattete, mit einem Lichtdruck geschmückte Katalog enthält unter 928 Nummern gegen 1000 Gegenstände, welche den größeren Teil der chinesischen Abteilung in der Amsterdamer Ausstellung des vergangenen Jahres ausmachten. Der meistbietende Verkauf in Berlin ist verfügt worden, um die hohen Kosten des Rücktransportes zu sparen und weiteren Kreisen die besseren Erzeugnisse der chinesischen Industrie zuzuführen: müssen diese [illegible] gegen japanische Arbeiten zurückstehen! Daß die Auktion in Berlin stattfindet, ist ein besonderes Verdienst des Herrn Lepke, welcher, soweit dies in seinen Kräften steht, überhaupt bemüht ist, den Berliner Kunstmarkt zu heben: wir erleben es ja leider immer noch, daß die wertvolleren Sammlungen in Köln versteigert werden. Die Auktion wird Erzeugnisse des chinesischen Kunstfleißes aller Gattungen bringen. Unter den Porzellanen finden sich ganze Services, einzelne Schüsseln, Vasen, Kannen; endlich große Becken zur Ausstattung von Gärten, in prächtigen Farben geziert. Nicht minder zahlreich sind die Emailarbeiten, vorwiegend Cloisonnés von Peking. Bronzen sind in den mannigfaltigsten Formen vorhanden, auch mancherlei [illegible]. Eine reiche Gruppe Möbel in verschiedenen [illegible], u. a. mit Marmoreinlagen, wird den Freunden phantastischer Zimmerdekoration willkommen sein; namentlich dürften die Ningpo-Arbeiten sowie die Schirme, Ständer und Etagèren zur Aufstellung von allerlei Quincaillerien willige Abnehmer finden. Unter den Elfenbein- und feinen Holzschnitzereien sind ein Anzahl Schachspiele, Fächer, Figuren 2c. Besonders reich sind Seidenstoffe und Stickereien vertreten; die allgemeine Beliebtheit chinesischer Seidenwaren bei relativer Billigkeit läßt auch hier lebhafte Nachfrage voraussetzen.

Ohne Zweifel ist diese Auktion von einer gewissen Bedeutung für den Berliner Kunstmarkt: von ihrem Ausfall dürfte es abhängen, ob Berlin künftig auf mehr in dieser [illegible] zu [illegible] hätte.

V. Die Versteigerung der Werke Eduard Manets in Paris hat den Erwartungen nicht entsprochen. Den höchsten Preis erreichte „Argenteuil“: eine indigoblaue Seine, auf der ein junger Mann in Gesellschaft eines weiblichen Wesens rudert. Der Käufer ist der Bildhauer Rudolf Leenhoff, welcher das Gemälde um 12500 Frs. erstand, ein Schwager des Künstlers. Die „Bar aux Folies-Bergères“, welcher im Salon von 1882 einen großen Erfolg erzielte, wurde zu 10000 Frs. angeboten, aber um nur 5850 Frs. dem Komponisten Chabrier [illegible]. Das Porträt des Sängers Faure als „Hamlet“ ging um 3500 Frs. in den Besitz des Kunsthändlers Durand-Ruel über. Kleinere Bilder: „Zwei Dutzend Austern“ wurden von Calman Levy mit 305 Frs., die „Entweichung Rocheforts und Olivier Pains aus Nouméa“ von A. Hecht mit 650 Frs. bezahlt. Eines seiner Hauptwerke „Olympia“, über die Emile Zola außer sich vor Entzücken war, während der feinfühlige Kunstkritiker Paul de Saint-Victor seinerzeit sich angewidert von ihr abwandte, wurde von Leenhoff gekauft und mit 10000 Frs. bezahlt. „Die Wäsche“, welche von den Salons der Jahre 1875 und 1876 ausgeschlossen worden war, erzielte 8000 Frs., „Chez le père Lathuille“. Restaurantscene im Grünen, 5000 Frs., nachdem 8000 Frs. dafür gefordert worden waren; „Le Balcon“ 3000 Frs.; „Die Dame mit dem Fächer“ 1300 Frs.; „Die überraschte Nymphe“ 1250 Frs. u. s. w. Der Staat hat keines der Bilder angekauft.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Neue Bücher und Kupferwerke.

Overbeck, J., Pompeji in seinen Gebäuden, Alterthümern u. Kunstwerken dargestellt. 4. im Verein mit A. Mau durchgearb. u. verm. Auflage mit 30 grösseren, zum Teil farbigen Ansichten und 320 Holzschnitten im Text, sowie einem grossen lith. Plane. Lex.-8°. XVI. 676 S. Leipzig, Engelmann. Mk. 20. —

Porte, W., Judas Ischariot in der bildenden Kunst. Inaugural-Dissertation. gr. 8°. 118 S. Berlin. Calvary. Mk. 1. 60.

Raschdorff, J. C., Palastarchitectur von Oberitalien u. Toscana, vom 15. bis 17. Jahrhundert Toscana. Lief. I. Berlin, Wasmuth. Mk. 28. —.

Ržiha, Pr. Fr., Studien über Steinmetzzeichen. Mit 69 lithogr. Taf. u. 16 Textillustrationen. gr. 4°. 59 S. Wien, Gerold. Mk. 10. —.

Saurma-Jeltsch, H. v., Schlesische Münzen und Medaillen. 8° Breslau, Woywod. Mk. 10. —.

Schlegel, A. W., Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst. I. Die Kunstlehre. LXXI und 370 S. 8°. Heilbronn, Henninger. Mk. 3. 50.

Sinner, P., Die frühromanischen Chorgemälde der Basilika zu Klein-Komburg. Ein Cyklus von drei Photographien in 4°, aufgenommen und herausgegeben durch P. Sinner, Tübingen.

Stoeber, F., Geschichte u. Beschreibung des St. Nicolai-Kirchenbaues. Hamburg, Boysen Mk. 30. —

About, Edm., Quinze Journées au Salon de Peinture et de Sculpture. kl. 8°. Paris, Libr. des Bibliophiles. Frs. 3. 50.

Archives du Musée des Monuments français. 1re partie. Papiers de M. Albert Lenoir. In 4°. Paris, Plon. Frs. 9. —.

Bertrand, Alex., La Gaule avant les Gaulois, d'après les Monuments et les Textes. Paris, Leroux. Frs. 6. —.

Bigot, Ch., Raphael et la Farnésine. Avec nombreuses gravures par M. Tiburce de Mare. 4°. Mit 20 Kupferstichen Paris Gazette des beaux-arts, Frs. 40. —.

Bouvenne, A., Charles Meryon. Artiste et poète. 8°. Mit 16 Schnitten und 6 Stichen. Paris, Charavay.

Cavallucci, G., u. E. Molinier, Les della Robbia, leur vie et leur oeuvre. gr. 4°., 297 S. mit 100 Holzschnitten im Text u. 3 Radirungen. Paris, Rouam. Frs. 30. —.

Choisy, L'Art de bâtir chez les Byzantins. Mit 178 Holzschnitten u. 20 Tafeln 196 in Folio. Paris, Librairie de la Société anonyme.

Colfs, J. F., La filiation généalogique de toutes les Ecoles gothiques. I u. II. Bd. 8°. Paris Baudry. Frs. 40. —.

Cosrac, Comte de, Les richesses du Palais Mazarin. 8°. Paris, Renouard.

Delablanchère, R., Terra in[illegible] Essai d'histoire locale. 8°. Paris, Thorin. Frs. 10. —.

Delacroix, Cam., Hypogée Martyrium de Poitiers. Mit zahlreichen Kupfern. Paris, Firmin-Didot. Frs. 80. —.

Evrard, W., Lucas de Leyde et Albert Dürer. 1470—1530. La vie et l'oeuvre de Lucas de Leyde, son école, ses gravures, ses peintures, ses dessins. Catalogue et prix de cinq cents de ses ouvrages. 8°. 830 S. Brüssel. Frs. 15.

Fidière, O., Etat civil des Peintres et Sculpteurs de l'Académie royale, 1648—1713. 8°. Paris, Charavay. Frs. 6. —.

Fournel, V., Les artistes français contemporains. Peintres, Sculpteurs. kl 4°. Mit 10 Radirungen u. 176 Holzschnitten. Tours, Mame. Frs. 15. —.

Goncourt, Edm. et Jules de, L'Art au dix-huitième siècle. 3. édition. 2 Bde. in Folio, mit Stichen. Paris, Quantin.

Havard, H., L'art dans la maison. Grammaire de l'ameublement. Mit zahlreichen Holzschnittillustrationen. 4°. Paris, Rouveyre. Frs. 25. —.

Heuzey, L., Catalogue des figurines antiques de terre cuite du Musée du Louvre. 8°. I. Bd. Paris, Imprimerie Motteroz. Frs. 2. —.

—— Les figurines antiques de terre cuite du musée du Louvre, classées d'après le catalogue du même auteur, gravées par Jacquet. Mit 60 Tafeln. IV u. 36 S. in 4°. Paris, Ve Morel.

Linas, Ch. de, La Châsse de Gimel et les anciens monuments de l'Emaillerie. Paris, Klincksieck. Frs. 6. —.

Müntz, E., Les Historiens et les critiques de Raphael; illustré de plusieurs portraits de Raphael. 8°. Mit Illustrationen. Paris, Rouam. Frs. 6. —.

Pattison, Me M., Claude Lorrain, sa Vie et son Oeuvre, d'après des documents nouveaux. 4°. Mit zahlr. Illustrationen. Paris, Rouam. Frs. 30. —.

Popelin, Cl., Le Songe de Poliphile ou Hypnérotomachie de Frère Francesco Colonna. Traduit avec une introduction et des notes. 2 Bde. gr. 8° mit Illustrationen. Paris, Quantin.

Rayet, O., Monuments de l'Art antique. Mit 90 Taf. in Heliogravure. Folio. Paris, Quantin. Frs. 150. —.

Ribeyre, F., Cham, sa Vie et son Oeuvre. 8°. Mit Illustrationen. Paris, Plon Frs. 7. —.

Rohault de Fleury, La Messe. Etudes archéologiques sur ses monuments. Tome I. Ciboria, retables, tabernacles, confessions, chaires épiscopales. Mit 80 Tafeln. 196 S. in 4°. Paris, Ve Morel.

Rousseau, J., Camille Corot. Paris, Rouam. Frs 2.50.

Samaire, H., Materiaux pour servir à l'histoire de la Numismatique et de la Métrologie musulmans. 8°. 367 S. Paris, Impr. nationale.

Vaux, Le Baron L. de, La Palestine, illustrée de nombreux croquis par P. Chardin et C. Mauss. 8°. Mit zahlr. Illustrationen in Holzschnitt. Paris, Leroux. Frs. 20. —.

Yriarte, La vie d'un patricien de Venise au XVIe siècle. XXII und 375 S. hoch 4°. Paris, Rothschild. Frs. 30. —.

Zeitschriften.

The Academy. No. 614.

Claude Lorrain, sa vie et son oeuvre par Mme. M. Pattison. Von Fred. Wedmore. — The works of Alfred Hunt. Von C. Monkhouse. — Mr Dunthorne's Gallery. — The proposed reproduction of the Mss. of Leonardo. Von Jean P. Richter.

The Art-Journal. Februar.

The monastic orders in german art. Von J. Beavington-Atkinson. (Mit Abbild.) — The Poldi-Pezzoli Museum at Milan. Von C. Monkhouse. (Mit Abbild.) — Statues for New-South-Wales. — The tuscan maremma. Von Eugenio Cecconi. (Mit Abbild.) — Chronological notes. Von Alfred Beaver. — Peasant jewellery-french. Von J. W. Singer. (Mit Abbild.) — English art as seen through french spectacles. Von L. G. Robinson. — The western Riviera. Von Hugh Macmillan. (Mit Abbild.) — Realism in art. Von P. H. Calderon. — Recent London exhibitions. — The Royal Academy; old masters exhibition. — The institute of painters in oil colours.

Inserate.

Die

Wanderausstellung des Pfälzischen Kunstvereins

wird im Jahr 1884 in der Zeit vom 1. April bis Mitte Juli stattfinden. Die anzumeldenden Kunstwerke müssen [illegible] bis 20. März unter der Adresse: „An den pfälzischen Kunstverein in Speyer“ [illegible] eingetroffen sein. [illegible] Näheres wird durch den unterzeichneten Ausschuß gerne mitgetheilt werden.

Speyer, den 28. Januar 1884.

Der Ausschuß des pfälzischen Kunstvereins.

Leipziger

Kunst-Auktion

von

Alexander Danz.

Am Montag den 10. März d. J. gelangen zur Versteigerung Mehrere Sammlungen von **Kupferstichen** und **Radirungen, Holzschnitten** u. s. w. worunter **treffliche Grabstichelblätter,** ferner **Kunstbücher** und **Kupferwerke** nebst modernen **Prachtwerken in schönen Einbänden.**

Kataloge sind durch alle Kunst- und Buchhandlungen zu beziehen und werden etwaige Anfragen umgehend beantwortet durch

Alexander Danz in Leipzig,
Gellertstrasse No. 2.

Hugo Grosser, Kunsthandlung.

Leipzig, Langestrasse 37. II.
Specialität: Photographien.

Vertretung und Musterlager der ersten photogr. Anstalten des In- und Auslandes, wie Ad. Braun & Co. in Dornach — G. Brogi in Florenz — Fratelli Alinari in Florenz — C. Naya in Venedig u.a.m. **Reproduktionen** von Gemälden und Handzeichnungen alter und neuer Meister, Fresken und Statuen aller bedeutenden Museen Europa's. **Ansichten nach der Natur** von der Schweiz und Italien, [illegible] die Gotthardbahn von Braun & Co.) Architekturen. **Studien für Künstler,** darunter besonders männliche, weibliche und Kindermodelle nach dem Leben, in Kabinet-, Oblong- und Salonformat (letzteres neu). Kataloge. Musterbücher. Billigste Baarpreise. Prompte Lieferung. (17)

Modellirwachs

nach Recept des Bildhauers Herrn Leo Kaick, und von Autoritäten als unübertreffbar anerkannt, empfiehlt (3)

die Wachswaarenfabrik

Joseph Gürtler,
Düsseldorf.

G. Eichler,

Plastische Kunstanstalt und Gypsgiesserei.
Berlin, W., Behrenstr. 27.

Antike und moderne **Skulpturen.** v. Stosch'sche **Daktyliothek** mit Winckelmann's Katalog. **Mittelalterliche Medaillen** v. Pisano, Dürer u. a. (4)
— Ausführl. Katalog gratis u. franko.

Verlag von Georg Weiß in Heidelberg.

J. J. Winckelmann's Geschichte d. Kunst d. Alterthums.

Mit einer Biographie und einer Einleitung versehen

von

Professor Dr. **Julius Lessing.**

Gebunden 3 Mark 20 Pf. (11)

[illegible] (2)

Georg Treu, Prof. Dr., Direktor [illegible] [illegible] merkwürdigen [illegible], **Sollen wir unsere Statuen bemalen?** [illegible] M. 1,00.

[illegible] Robert Oppenheim [illegible]

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Atlas zur Geschichte der Baukunst.

Auf Veranlassung der technischen Fachschule in Buxtehude aus den „Kunsthistorischen Bilderbogen“ zusammengestellt. 40 Tafeln mit 300 Abbildungen, 1883. [illegible] M. 2. 80.

Kulturhistorischer Bilderatlas.

II. Abteilung. Mittelalter.

[illegible] Tafeln [illegible] 4 mit [illegible] herausgegeben von

Dr. A. Essenwein

[illegible] Museum in Nürnberg. [illegible] 12 M. 50 Pf.

Ornamentale Formenlehre.

Eine systematische Zusammenstellung des Wichtigsten aus dem Gebiete der Ornamentik, zum Gebrauch für Schulen, Musterzeichner, Architekten und Gewerbetreibende zusammengestellt von **Franz Sales Meyer,** Prof. an der Kunstgewerbeschule in Karlsruhe. 300 Tafeln gr. Fol. mit erläuterndem Texte.

[illegible] kreisen durch seine vorzügliche Brauchbarkeit [illegible] **Unterrichts-Apparates der grossherzogl. badischen Kunstgewerbeschule in Karlsruhe** bearbeitet und erscheint in 30 Lieferungen von je 10 Tafeln gr. Fol. Preis [illegible] Lieferung M 4. [illegible]

Verlag von Paul Bette, Berlin.

Ornamentale Entwürfe

im Stile des Barock

von

Jean Lepantre.

30 Blatt Tafeln in Mappe 25 Mark.

Ferner ist durch mich zu beziehen:

Das Historische Museum zu Dresden.

Hundert Tafeln in Mappe 60 Mark.

Beide Werke finden bei Künstlern und Kunstgewerbetreibenden die lebhafteste Anerkennung; sie bieten der Werkstatt eine reiche Fülle von **Ornament-Motiven im Barock- und im Renaissancestil.**

Soeben erschien und sende ich auf Wunsch gratis und franco:

Verzeichniss No. 2

meines

antiquarischen Bücherlagers,

enthaltend:

Kunst

und zwar sehr werthvolle Werke aus dem Gebiete der Kunst, Kunstgeschichte und des Kunstgewerbes, Kostüm-, Pracht-, Kupfer- und Ornamentwerke, Architektur, Musikliteratur etc.

Mein antiquar. Verzeichniss No. 1, ebenfalls Kunst etc. enthaltend, steht auf Wunsch gleichfalls noch gratis und franco zu Diensten.

☞ Zur Ergänzung meines Lagers kaufe ich stets einzelne gute Werke und kleinere und grössere Bibliotheken zu höchstmöglichsten Baarpreisen und sind mir diesbezügliche Angebote jederzeit erwünscht. ☜

Aug. Hirsch,

Antiquariatsbuchhandlung

in

LEIPZIG,
Arndtstrasse 3, I. Etage.

Hermann Vogel,

Kunsthandlung in Leipzig.

Lager von Kupferstichen nach älteren u. neueren Meistern.

Grosser Katalog mit ca. 4000 Nummern, mit Angabe der Maler- und Stechernamen, sowie der Bildflächen u. Preise, in gr. Quart 6 M.; Auszug aus demselben gratis. (2)

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von August Pries in Leipzig.

19. Jahrgang. | Nr. 20.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

28. Februar | 1884.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von Oktober bis Ende Juni jede Woche am Donnerstag, von Juli bis Ende September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Korrespondenz.

Dresden, Mitte Februar.

C. G. Das künstlerische Interesse wird in Dresden zur Zeit beherrscht durch die den Ständen vorliegenden Postulate der sächsischen Regierung über Bebauung des militär-fiskalischen Areals, resp. Errichtung einer Akademie mit Ausstellungsgebäude sowie Umbau des alten Zeughauses zu einem naturhistorischen Museum und Staatsarchiv. Dem Architektenverein gebührt das Verdienst, der Angelegenheit das öffentliche Interesse zugewendet zu haben, indem er in einer Petition die Stände ersuchte, die letztgenannten Projekte so lange abzulehnen, als nicht ein völlig ausgearbeiteter Stadtplan vorliegt. Nunmehr haben sich Staat und Stadt beeilt einen solchen auszuarbeiten, so daß derselbe inzwischen den Ständen vorgelegt werden konnte. Das Lipsius'sche Akademieprojekt findet als Kunstwerk allgemeine Anerkennung, andererseits aber auch wegen seiner allzu bedeutenden Dimensionen starke Angriffe, so daß es wahrscheinlich nicht zur Ausführung gelangen und dafür eine öffentliche Konkurrenz ausgeschrieben werden wird. Es fragt sich eben nur, wie die Stände sich zu der komplizirten Angelegenheit stellen werden. Charakteristisch für die Lage der Dinge in Dresden ist dabei, daß die Kunstgenossenschaft ihre Meinung in keiner Weise hat verlauten lassen, sondern auch den Vorgängen gegenüber, die für sie das nächste Interesse haben, in ihrer apathischen Ruhe verbleibt, ähnlich wie sie vor einigen Jahren, als man ein Atelierhaus in durchaus ungünstiger Lage errichtete, nur in nachträglichem Bedauern über den Mißgriff sich zu äußern wußte.

Ein weiteres, sehr bemerkenswertes Dekret der Regierung ist außerdem den Ständen zugegangen. Professor Johannes Schilling hat nämlich die erstere ersucht, ihm ein Darlehen von 150000 Mark zu gewähren, damit er ein zur Aufnahme der jetzt verstreuten Modelle zu seinen plastischen Werken bestimmtes Gebäude errichten könne. Da er dasselbe aber in seinem oder seiner Nachkommen Besitz zu erhalten wünscht, hat die Regierung eine solche Bewilligung als mit ihren Finanzprinzipien nicht vereinbar abgelehnt, fordert jedoch von den Ständen unter für Schilling höchst schmeichelhaften Ausdrücken die Summe von 30000 Mark als Ehrengeschenk für den Meister, um ihm sein Vorhaben zu erleichtern. Es ist dies ein Vorgehen, das gerade in seiner Seltenheit als das rühmlichste Zeugnis für die Kunstliebe der sächsischen Regierung gelten kann. Das „Schillingmuseum" würde dem schon bestehenden, im Staatsbesitz befindlichen „Rietschelmuseum" sich anreihen, welch letzteres wohl mit der Zeit durch Hinzufügen der Arbeiten Hähnels und anderer jüngerer Meister zu einer die besten Werke der Dresdener Bildhauerschule vereinigenden Sammlung erweitert werden dürfte. Es bleibt jedoch zu erwägen, ob es nicht besser sei, die Schillingschen Modelle zu erwerben und dem Rietschelmuseum einzuverleiben. Jedenfalls kann Schilling, wenn ihm sein Vorhaben gelingt, wohl damit zufrieden sein, als der erste deutsche Künstler schon bei Lebzeiten seine Arbeiten zu einem Museum vereint zu sehen.

Das königl. Kunstgewerbemuseum hat aus [illegible] eine glänzende Sammlung altjapanischer Arbeiten erworben. Reich sind in derselben namentlich die Schwertteile, Reliefs in bunter Bronze und die Bronzevasen vertreten. Außerdem umfaßt sie eine Kollektion von [illegible] von geradezu staunenerregender Feinheit der Durchbildung, ferner zahlreiche Stoffe, Lackarbeiten und Originalzeichnungen. Auf einzelne Arbeiten dürften wir in der Folge noch des näheren zurückkommen.

Die Kunstausstellung auf der Terrasse war in letzter Zeit mit Hervorragendem nur spärlich beschickt. Eine Anzahl von Porträts von **Robert Krauße** fesselten die Aufmerksamkeit durch gesunde, wenn auch etwas trockene Auffassung, kräftigen Ton und frappante Ähnlichkeit und gaben Zeugnis von einem nicht unbedeutenden Fortschritt des rüstig schaffenden Künstlers.

Kunstlitteratur.

Die Wandgemälde der S. Georgskirche zu Oberzell auf der Reichenau, aufgenommen von Fr. Bär, erzbischöflichem Bauinspektor zu Freiburg i. Br., mit Unterstützung der Großherzoglich badischen Regierung herausgegeben von Dr. Fr. X. **Kraus**, Prof. der Universität Freiburg, großherzoglichem Konservator der kirchlichen Altertümer. Freiburg i. Br., Kommission der Herderschen Verlagshandlung. 1884. Fol.

Das Werk, auf dessen Erscheinen schon in Nr. 1 und 2 der Kunstchronik d. J. hingewiesen worden ist, liegt endlich vor, in einer Ausstattung, die wohl geeignet erscheint, auch weiteren Kreisen, denen der Besuch der Reichenau nicht leicht möglich ist, von den dort gefundenen interessanten und eigengearteten Wandmalereien Kenntnis zu geben. Bekanntlich wurden in Oberzell die Wandgemälde des Schiffes 1880 gefunden. Besonderes Verdienst erwarb sich dabei der Pfarrverweser **Feederle**, der, durch die herabgefallene Tünche auf die darunter befindlichen Malereien aufmerksam gemacht, mit sorgender Hand und mühsamer Arbeit den Kalkbewurf entfernte und so das Gemälde mit der „Auferweckung des Lazarus" entdeckte; schon früher, 1846, war das Gemälde der Westapsis, das „Jüngste Gericht" darstellend, gefunden worden; jedenfalls sind damals auch schon Spuren der Malerei im Längsschiffe bemerkt worden, sie wurden indessen wieder übertüncht, glücklicherweise mit Kalkfarbe, während leider der Chor, der jedenfalls auch bemalt war, in der unverständigsten Weise mit [illegible] Leimfarben überschmiert worden ist. — Nachdem nun 1880 die Bilder der südlichen, 1882 die der nördlichen Wand freigelegt waren und die Bedeutung der Bilder für die allgemeine und besonders die heimatliche Kunstgeschichte erkannt war, wurden auf Antrag des Herrn Prof. Kraus von der badischen Regierung die Mittel zur Publikation der aufgedeckten Wandmalereien bewilligt. Für diese wurden sämtliche Wandbilder gepaust, die Pausen photographisch reducirt, und diese reducirten Kopien, nach nochmaliger sorgfältiger Vergleichung mit den Originalen, durch Überdruck reproducirt, so daß die größte Genauigkeit erreicht worden ist.

Um von der Farbenwirkung der Gemälde und von der ganzen Anordnung derselben auf den Wänden des Mittelschiffs einen Begriff zu geben, ist eins, das am frühesten gefundene mit der Auferstehung des Lazarus, auf Taf. 1—3 farbig reproducirt worden. — Nach den genauen Untersuchungen des Herrn Bär sowie der chemischen Analyse einiger Farbenreste läßt sich mit Sicherheit behaupten, daß es sich nicht um Frescomalerei handelt; bei einer, der grünen Farbe, wurde aber ein organischer Stoff als Bindemittel verwendet, vermöge dessen die Farbe tiefer in die Wand eindrang. In Bezug auf die Zeit, welcher die Gemälde angehören, kann es nach den bau- und kunstgeschichtlichen Ausführungen des Prof. **Kraus**, vor allem wegen des Umstandes, daß die ganze Ausschmückung der Wand mit der Anordnung und Bemalung der Säulen in engster Beziehung steht, kaum fraglich erscheinen, daß wir in das zehnte Jahrhundert geführt werden, wo die einschiffige Georgskirche in eine dreischiffige umgebaut wurde, 984—999, wohl noch unter der Regierung des Abtes Witigowo. — Allerdings haben auch die folgenden Jahrhunderte einige Spuren auf den Bildern zurückgelassen, insofern als in gotischer Zeit, wahrscheinlich 1376, eine Übermalung resp. Auffrischung stattgefunden hat; eine zweite ist im Beginn des 18. Jahrh., wahrscheinlich von demjenigen Handwerker vorgenommen, welcher 1708 die innere Seite der Westapsis mit einem jetzt fast völlig verschwundenen Bilde verziert hat.

Die Einteilung der beiden Längswände ist folgende: drei Streifen Mäander teilen den Raum über den Arkaden in zwei horizontale Streifen; der obere enthält die Fenster und zwischen je zwei Fenstern die aufrecht stehende Gestalt eines mit Heiligenschein versehenen Apostels; jede Seite enthielt ursprünglich sechs, doch sind auf der Nordwand nur vier erhalten (durch ein Versehen, welches wahrscheinlich beim Photographiren der Pausen entstanden ist, sind die beiden Apostel über der Erweckung des Lazarus, Taf. 1—3, auf Taf. 13 in verkehrter Richtung abgebildet worden). Darunter folgt der Streifen mit den Thaten Christi, je vier auf jeder Seite, also acht zusammen (auf der

Südwand die Erweckung des Lazarus (1), das blutflüssige Weib und die Erweckung der Tochter des Jairus (2), die Auferweckung des Jünglings von Nain (3) und die Heilung des Aussätzigen (4): auf der Nordseite, gleichfalls von West nach Ost, die Teufelsaustreibung bei Gerasa (5), die Heilung des Wassersüchtigen (6), der Sturm auf dem Meere (7) und die Heilung des Blindgeborenen). Jedes Gemälde hat unter sich mit weißer Farbe auf rotem Grunde ein lateinisches Distichon zur Erklärung. Darunter, in den Zwickeln der Arkaden, folgen Medaillons mit den Brustbildern von Propheten; ursprünglich waren es wohl sechs auf jeder Seite: je vier sind davon erhalten.

Es wäre wünschenswert gewesen, daß Prof. Kraus auch eine Gesamtansicht der beiden Seiten hätte veröffentlichen lassen. Obgleich die einzelnen Elemente alle gegeben und so genau bezeichnet sind, daß man sie leicht zusammensetzen kann, so ist das doch immerhin nicht jedermanns Sache: eine in kleinem Maßstab gehaltene Gesamtansicht würde zur allgemeinen Orientirung wesentlich beigetragen haben und müßte sich mit den dem Herrn Verfasser zu Gebote stehenden Mitteln leicht haben herstellen lassen. Auch daß die Inschriften nicht in Facsimile mit veröffentlicht worden sind, halte ich nicht für recht; es kommt dabei ja weniger auf die Form der Buchstaben an, die allerdings nichts Auffallendes hat, als auf die Stellung, die sie untereinander und zu den Figuren des Bildes einnehmen; die Größe der Lücken, deren sich mehrere finden, läßt sich bei weitem nicht so gut durch den Druck kenntlich machen, wie wenn die Buchstaben ihre gehörige Stellung unter den Figuren des Bildes einnehmen. Als dankenswert hebe ich dagegen die Hinzufügung der Tafeln hervor, auf welchen die entsprechenden Scenen des Codex Egberti in Trier geboten werden; man erkennt dadurch recht deutlich den zwischen ihnen und den Bildern von Oberzell bestehenden Zusammenhang.

Die Bilder schließen sich, wie aus den Ausführungen des Herrn Prof. Kraus hervorgeht, im allgemeinen streng an die altchristlichen Darstellungen des fünften und sechsten Jahrhunderts an, wie sie uns aus Mosaiken, Elfenbeindiptychen und Sarkophagreliefs bekannt sind; dagegen sind sie wesentlich von denen verschieden, welche in der romanischen oder gar gotischen Kunst auftreten, zum Beweis, wie richtig die Annahme ist, die sie aus der Zeit stammen läßt, in welcher die Einflüsse der Karolinger noch lebendig waren. Wie eng die Verbindung der durch die Karolinger in Deutschland erweckten Kunst mit der altchristlichen ist, darauf ist schon vielfach verwiesen worden, unter andern auch von mir bei Besprechung des Mosaiks von Pesaro („Im neuen Reich" 1872, S. 115. Vgl. „Grenzboten" 1874, II, S. 168).

Die Inschriften, über deren Behandlung ich in meinen Bemerkungen, Kunst-Chronik 19, Nr. 1 u. 2, Klage führen mußte, sind in dem vorliegenden Werke bei weitem umsichtiger angefaßt worden; mehrfach hat sich Prof. Kraus den von mir vorgeschlagenen Vermutungen angeschlossen, mehrfach allerdings auch seine abweichende Lesart festgehalten. Wegen des von mir, glaube ich, bestimmt nachgewiesenen Gebrauchs des Dichters, die beiden Hälften des Pentameters zu reimen, muß ich an der imago patris bei der Erweckung des Lazaras festhalten. (Herr Feederle verweist auf Koloss. 1, 15, wo Christus imago Dei invisibilis genannt wird). Ebenso an dem hinc bei dem Wassersüchtigen (huc oneratus adit, hinc sine fasce redit; dafür liest Prof. Kraus dein s. f. r.), weil die erhaltenen Züge der Inschrift nach dem Facsimile unmittelbar hinc ergeben ([illegible]) (de Rossi sagt darüber „la sua lettura è certissima"). Daß die Arsis in der Mitte des Pentameters dem Dichter völlig genügt, um eine Kürze als Länge gebrauchen zu können, zeigt ja deutlich das rumpe moras mortis hoc dat imago patris. Begründeter scheint mir der Widerspruch gegen die Vermutung de Rossi's in Bezug auf den Pentameter bei der Auferweckung der Tochter des Jairus (tu jube mente, volo, surge puella modo), insofern als das sicher folgende O (IVBE I OIENTE) dadurch keine Erklärung findet. Da sicherlich hier zwei Distichen, von denen das eine die Heilung der Blutflüssigen, das zweite die Erweckung der Toten feierte, ineinander verflossen sind, ist eine sichere Herstellung schwer, wenn nicht unmöglich; nicht verschweigen will ich jedoch eine Vermutung, die sich mir nachträglich aufgedrängt hat, daß in der zweiten Hälfte der Unterschrift der Schluß des zweiten Hexameters mit steckt, ungefähr so: jubeto mente potente: volo, surge, puella, modo. Daß Prof. Kraus bei der Austreibung der Teufel schreibt sues MARIS ALTA PETVnt, hat wohl weiter nichts zü bedeuten; er will damit nicht den Vers, sondern nur den Sinn der Inschrift im allgemeinen feststellen. Bei der Heilung des Blinden vermutet der Herr Verfasser: hic sine luce satus sputo lutoque linitus; auch ich hatte erst satus geschrieben, doch ist dies poetischer, als man dem Reichenauer Mönch, denn von einem solchen rühren wohl die Unterschriften her, zutrauen kann: ich habe deshalb, wie ich glaube mit Recht, lieber ortus eingesetzt. Das que nach sputo ist übrigens des Metrums wegen (lutōque) absolut notwendig, auch finden sich noch deutliche Spuren desselben, denn das Facsimile zeigt deutlich SPVTO.) · LV.

Je weniger uns Denkmäler einer so frühen Zeit in Deutschland erhalten sind, um so mehr verdienen

zu [illegible] bekannt gemacht und liebevoll geklärt zu werden. Das [illegible] ist in bester Weise durch die vorliegende Publikation geschehen, hoffentlich gelingt [illegible] das [illegible], auch nach dieser Seite hin [illegible] Prof. Kraus auf das äußerste bemüht, [illegible] Einnahme, welche sich aus dem Verkauf der in Kommission der Herderschen Verlagshandlung erscheinenden Exemplare ergeben wird, um die dringend nötige Ausschmückung der St. Georgskirche zu Oberzell von vornherein bestimmt hat. Wir wünschen [illegible] einen guten Erfolg.

Noch sei bemerkt, daß das schöne Werk dem Großherzog und der Großherzogin von Baden gewidmet ist, die beide an der Wiederaufdeckung der Oberzeller Gemälde innigen Anteil genommen haben.

Berlin. Dr. R. Engelmann.

x Thausings „Dürer" ist vor kurzem in zweiter Auflage vollständig erschienen. Der zweite Band ist mit fünf Registern versehen, eine Zugabe, welche allen Dürerfreunden im höchsten Grade willkommen sein wird. Über den Verfasser, der im November v. J. nach Rom übergesiedelt ist, um in dem Istituto austriaco für das Fach der Kunstgeschichte zu wirken, sind leider sehr betrübende Nachrichten in Umlauf gekommen. Ein schleichendes Nervenleiden ist in Geistesstörung übergegangen und hat die Überführung des Patienten in eine Heilanstalt in Trastevere notwendig gemacht. Hoffentlich ist ärztliche Hilfe im stande, das traurige Schicksal des geistvollen Schriftstellers zum besseren zu wenden.

Kunsthandel.

A. S. **Ad. Brauns Photographien nach Gemälden der Dresdener Galerie.** Als vor Jahresfrist Ad. Braun in Dornach die Photographien nach den Gemälden der Eremitage in St. Petersburg herausgab, lautete das einstimmige Urteil der Sachverständigen dahin, daß mit dieser Publikation (und der gleichzeitigen nach Gemälden in der Berliner Ausstellung alter Bilder) die Photographie an der Grenze ihres Könnens angelangt, ein weiterer Fortschritt kaum mehr möglich sei. Allgemeine Bewunderung erregten die vollkommene Klarheit der Wiedergabe der Bilder, die feine Abstufung der Töne und die richtige Abwägung des Wertes der letzteren. Die größte Schwierigkeit bei der photographischen Reproduktion, die einzelnen Farben in das entsprechende Maß von Licht zu übertragen, schien überwunden. Man muß namentlich die Detailaufnahmen, wie jene des Kopfes von Raffaels Madonna aus dem Hause Alba, den Kopf der sogenannten Mutter Rembrandts betrachten, um sich von der Vollkommenheit der Braunschen Photographien zu überzeugen. Die ganze Welt war mit denselben zufrieden; nur Adolf Braun, der Sohn des Gründers der Dornacher Anstalt und gegenwärtiger Chef derselben, arbeitete rastlos in seinem Fache weiter und bemühte sich, in der technischen Aufnahme der Clichés und dem Abzug der unveränderlichen Kohlenbilder noch größere Fortschritte zu erzielen. Als Hauptziel blieb ihm stets das genaueste Anpassen der Photographie an den verschiedenen Wert der Farben vor Augen. Adolf Braun entdeckte ferner, daß durch die Anwendung der Kohlenphotographie unmittelbar auf geripptes und geleimtes holländisches Papier eine noch viel größere Feinheit der Töne und Tiefe der Schatten erreicht werden könne. Nach diesem verbesserten Verfahren geht er nun daran, die Schätze der Dresdener Galerie photographisch herauszugeben. Es liegen uns fünf Probeblätter vor: die bereits in einer früheren Notiz besonders besprochene Sixtinische Madonna, die Detailaufnahmen des Mittelbildes der Madonna mit dem Christuskind, Dürers Porträt des Bernhard von Orley, Rembrandts Ganymed und van Dycks Kinder Karls I. Im Angesicht dieser Blätter muß man [illegible] bekennen, daß Photographien nach dem verbesserten Braunschen Verfahren, ohne jede Retouche hergestellt, alles weit hinter sich zurücklassen, was bisher auf diesem Gebiete geleistet wurde. Ohne daß der Gesamteindruck darunter litte, zeigt jedes Blatt die Eigenart des Originales, die technische Behandlung desselben in treuester Weise. Für jeden Kunstfreund eine Augenweide, bietet es zugleich dem Kunstforscher ein unentbehrliches Hilfsmittel bei seinen Studien. Die erste Lieferung (40 Blatt) des groß angelegten Werkes soll bereits im Monat März erscheinen. Den erläuternden Text schreibt die dafür berufenste Kraft, der Direktor der Dresdener Galerie, Professor Woermann.

Nekrologe.

∴ Der **Kupferstecher Gustav Lüderitz** ist am 13. Febr. in Berlin gestorben. Am 15. Dezember 1803 in Berlin geboren, hatte er sich anfangs auf der dortigen Akademie, besonders in Buchhorns Atelier, und seit 1827 in Paris bei Richomme gebildet. Um den Mezzotintostich und die Behandlung der Stahlplatte kennen zu lernen, begab er sich 1832 nach London, wo er unter S. Cousins arbeitete, kehrte aber noch in demselben Jahre nach Berlin zurück, um selbständig zu arbeiten. Hier stach er zuerst in Linienmanier „Das trauernde Königspaar" nach Lessing und in Schwarzkunstmanier „Romeo und Julie" nach Karl Sohn. Im Jahre 1839 erwählten ihn die Mitglieder der Akademie zu ihrem ordentlichen Mitgliede; 1846 ward er Professor und 1853 interimistisch als Lehrer für den Kupferstich (Schwarzkunstmanier) an die Akademie berufen und 1862 definitiv als solcher angestellt. Von seinen ferneren Stichen sind außer den bereits genannten die bekanntesten: „Die Bergpredigt" nach Begas, „Der Erzengel Michael" nach Raffael im Louvre (eine Frucht seines Pariser Aufenthalts und unter Leitung Richomme's gestochen), „Die Söhne Eduards IV." nach Th. Hildebrandt, sämtlich in Linienmanier, „Das Schweißtuch der Heiligen Veronica" nach Correggio, „Neapolitanische Fischerfamilie" nach August Riedel, „Die Mohrenwäsche" nach Begas, „Die Nähschule" nach Vautier, „Sonntag-Nachmittag" nach Waldmüller, „Auerbachs Keller" nach Adolf Schröter etc. in Schwarzkunstmanier.

Kunsthistorisches.

J. E. **Apollostatue.** Am 7. Februar entdeckte man bei einer Baumpflanzung neben den Forte Tiburtino, einem der Forts an der Heerstraße nach Tivoli, welche Rom jetzt umgeben, eine marmorne ganz außerordentlich schöne Apollostatue, welche eine Höhe von 1,80 m besitzt. Die Statue ist sehr gut erhalten, es fehlen derselben nur der linke Vorderarm und die rechte Hand.

Neue Ausgrabungen in Griechenland. Die griechische archäologische Gesellschaft beabsichtigt im Laufe dieses Jahres Ausgrabungen im eleusinischen Tempel der Ceres, im Asklepios-Heiligtume in Epidauros und in der Umgegend des Turmes des Andronikos Kyrrhestes in Athen zu veranstalten.

J. E. **Versteckte Antiken.** Am 12. Februar entdeckte die Polizei in Rom in der Nähe der berühmten Villa Farnesina (Via Lungara in Trastevere) eine offenbar verheimlichte Niederlage von einer Menge Antiquitäten von großem Werte. Dieselben waren alle in eine Kiste gepackt und sind wahrscheinlich bei den Tiberarbeiten entwendetes Gut. Näheres wurde über die aufgefundenen Gegenstände, welche vermutlich nach dem Auslande expedirt werden sollten, noch nicht bekannt. Auch ein großer römischer Marmorsarkophag mit über sechzig Reliefsiguren wurde in dem Versteck aufgefunden.

Sammlungen und Ausstellungen.

· **Neue Erwerbungen für die Berliner Museen.** Über die Verwendung der im nächsten preußischen Staatshaushaltsetat geforderten 2 Millionen Mark für Kunstzwecke sind jetzt einige Andeutungen in die Öffentlichkeit gedrungen, denen zufolge es sich dabei um nichts geringeres, als um den Ankauf der Galerie des Herzogs von Marlborough in Blenheim handeln soll. In englischen Blättern ist nämlich Klage darüber geführt worden, daß der Herzog den Entschluß gefaßt habe, seine Gemälde zu verkaufen, und diesen Entschluß bringt man mit der Mehrforderung des preußischen Etats in Verbindung. Man wird sich erinnern, daß die ersten Mitteilungen über den Verkauf der Hamiltonschen Manuskripten-

sammlung ebenfalls [illegible] Blätter nach Deutschland gekommen sind. Wenn [illegible] als wahr [illegible] sollte, so würde die [illegible] Galerie durch eine [illegible] von Meisterwerken [illegible] werden, da [illegible] Blenheim [illegible] Rubens' [illegible] und seine Frau mit einem Kinde im Garten [illegible]. Nur 2 Millionen Mark [illegible] diese Gemälde [illegible] schwerlich zu [illegible]. — In der „Times" v. 1. 25. Febr. erklärt der Herzog von Marlborough übrigens, daß die preußische Regierung mit [illegible] Unterhandlungen angeknüpft habe, und daß ihm [illegible] worden sei.

W. S. Das königl. Kupferstichkabinet in München hat mit der [illegible] einen Austausch getroffen, indem nämlich [illegible] die aus litterarischen [illegible] halts waren, oder bei denen der [illegible], an die letztere Anstalt abgegeben wurden, während dafür die Kunstblätter derselben an das [illegible]. [illegible] hat dadurch seine Sammlung [illegible] bereichert, was um so mehr ins Gewicht fällt [illegible] den [illegible] geringen Etat die Möglichkeit der Ergänzung sehr beschränkt ist. Der Hauptwert der [illegible] fällt auf das 15. Jahrhundert. Vom Meister E. S. kamen [illegible] die Leidenswerkzeuge Christi (aus dem Kloster [illegible] bei Reichenhall), B. [illegible] [illegible] aus dem Besitze des [illegible], des Verfassers der [illegible], [illegible] „Christus am Kreuz" [illegible] (Ober-bayern) und der „Heil. Sebastian", der auch im Berliner Kabinet ist (ebenfalls aus Indersdorf). Andere Kupferstich-inkunabeln zählt man [illegible]; [illegible] auch die Zahl der Holzschnitte, worunter besonders [illegible] dants, die „Heil. Dorothea" und der „Heil. Sebastian", die einem im Jahre 14[illegible] in S. [illegible] stammen, interessant sind.

Vermischte Nachrichten.

J. E. Gegen die Verschleppung italienischer Kunstwerke. Der Kunstschriftsteller Corrado Ricci, [illegible] unter dem Titel [illegible] eine Reihe von Artikeln gegen die Verschleuderung und Verderbung von Kunstwerken [illegible] die Aufmerksamkeit des Publikums auf [illegible]. So denunzirt er z. B. [illegible] wegen des Verkaufs von zwei vortrefflichen [illegible] Statuen aus dem 16. und einer Marmorstatue aus dem 15. Jahrhundert. Auch in [illegible] aus Stein im Stile der schönsten Renaissancezeit, welcher sich ursprünglich in der Kirche von Sant'Antonio befand, veräußert; ferner ein Basrelief des 16. Jahrhunderts, die Jungfrau mit dem Kinde darstellend, welches dem dortigen Seminare gehört hatte; endlich ein mit Reliefsfigürchen und Spiegel aus Bergkrystall geschmücktes, einst der Kathedrale eigenes Kruzifix. In dem [illegible] kaufte der Pfarrer von Sta. [illegible] die [illegible] Gitter aus geschmiedetem Eisen. Schließlich macht Corrado Ricci noch darauf aufmerksam, daß man [illegible] in Fossombrone über den Verkauf eines prächtigen marmornen Altaraufsatzes von [illegible] 148[illegible] [illegible], während man in [illegible] zugeschriebene Statuen zu veräußern.

J. E. Italienisches Parlamentsgebäude. Am 12. Febr. wurde in Rom im Palazzo delle [illegible] die Ausstellung der Entwürfe zu einem neuen Parlamentsgebäude eröffnet. Die Beteiligung an dieser Preisbewerbung ist eine sehr geringe. Nur [illegible] Architekten haben daran teilgenommen.

J. E. Das herrliche Vignola'sche Portal, welches dem farnesinischen Garten resp. dem Palatin selbst bisher zum Eingange diente, hat man bereits zur Hälfte abgerissen, um die Ausgrabungen vom Nordabhange des genannten Hügels bis zum Titusbogen fortsetzen zu können. [illegible] für die Kunst nicht verloren, weil es genau wieder, wie es war, aufgebaut wird und zwar auf der [illegible] der Piazza della Bocca della Verità am [illegible] des Aventin.

Z. Die technische Anstalt für Gewerbtreibende in Bremen wird künftig den ihrem Charakter besser entsprechenden Namen „Gewerbemuseum" führen. Das Institut [illegible] unter der trefflichen Leitung des [illegible] August Töpfer

S. Archäologische Gesellschaft zu Berlin. Sitzung vom 15. Januar. Nachdem der Kassenbericht erstattet und der [illegible], aus den Herren Curtius, Schöne, Conze [illegible] bestehende [illegible] wiedergewählt war, teilte der Vorsitzende mit, daß Herr Goltdammer ausgetreten und die Herren [illegible] und Well[illegible] zur Aufnahme vorgeschlagen [illegible], und legte an eingegangenen Schriften die folgenden vor: [illegible], [illegible] sculpture; Perrot-Chipiez, Histoire de l'art dans l'antiquité III; [illegible], [illegible], [illegible] Topographie der Stadt Rom im Altertum; [illegible], [illegible] Leben nach [illegible]; [illegible], [illegible] Steine des 4. Jahrhunderts n. Chr.; [illegible] Zankle; [illegible], Die [illegible] krunosepisode bei Pausanias; Bericht des Oldenburger Vereins [illegible], [illegible] dei Lincei VII [illegible] Bull. [illegible] VI, [illegible]. Herr Conze sprach [illegible] wieder aufgenommenen [illegible] Ausgrabungen in Pergamon. Da Herr Humann den größeren Teil des Sommers hindurch von der Expedition nach dem Nemrud-Dag in Anspruch genommen war, leitete so lange in seiner Abwesenheit Herr Bohn die Arbeiten unter Assistenz des Herrn Fabricius, welcher insbesondere die Aufnahme der Inschriften besorgte. Der Vortragende hatte im November persönlich an Ort und Stelle von den Ergebnissen [illegible] Hauptresultat der topographisch-monumentalen Untersuchung hervor: 1. die sehr geförderte Aufklärung über die Mauerumfassungen der Stadt in den verschiedenen Perioden ihres Bestehens; 2. die Nach-[illegible] vom Stadtberge, und 3 in [illegible] am Westabhange unter dem Athenaheiligtum die Entdeckung des Theaters der Königszeit. Hand in Hand hiermit wurden zwar keine Skulpturen selbständig [illegible], [illegible] Architekturbruchstücke [illegible] Bauwerken [illegible]; [illegible] der letzten Winterunterbrechung der Arbeiten am 12. Dezember die Figur eines jungen hinten-[illegible] aus dem [illegible] Altarrelief. Die epigraphische Ausbeute wurde nicht nur durch die Ausgrabung selbst, sondern auch durch Umschau in der modernen Stadt und der Umgegend bereichert. — Herr Robert legte die [illegible] [illegible], [illegible] beweisen, [illegible]; ferner eine von Eichler gefertigte Zeichnung des im Garten von Pal. Caffarelli befindlichen Sarkophags, auf den zuerst [illegible] gemacht hat (Matz-Duhn, Antike Bildwerke in Rom, II, 2401). Der Vortragende stimmte v. Duhn [illegible] Exemplar für den [illegible] römischen [illegible] erklärt. Endlich [illegible] er eine [illegible] von Vettig im [illegible] 1884, S. 2. [illegible] schriebenen bacchischen Sarkophags, die der Güte des jetzigen [illegible] verdankt wird. Der Vortragende knüpfte daran einige Bemerkungen über die verschiedenen Klassen der bacchischen Sarkophage und ihre mutmaßlichen [illegible]. — Herr [illegible] in den letzten Jahren [illegible] nis des römischen Grenzwalls und der römischen Niederlassungen und Straßen in Deutschland. Seit Kieperts [illegible] derselben genau verzeichnet und in der Feststellung der zwischen Miltenberg am Main und Hanau liegenden Straße und der älteren Befestigungslinie auf badischem Gebiet ein erheblicher [illegible] gemacht worden [illegible] die Taunusstrecke wird v. Cohausens demnächst erscheinendes Werk neue Ergebnisse bringen; für Erforschung der Straßenzüge längs beider Ufer des Stromes ist J. Schneider in Düsseldorf, für die der rechtsrheinischen Fortsetzungen der Straßen und der Brücken [illegible], [illegible] der Verbindungen rheinischer Straßenzüge mit den Städten Galliens General v. Veith in Bonn und für Erforschung der eigentümlichen Kultur des Treverer-Landes Hettner in Trier unausgesetzt thätig. Auch in den großen Städten schreitet die Aufdeckung der römischen [illegible] in Mainz sind [illegible] bedeutenden Resten [illegible] römischen [illegible] in ziemlicher Zahl zum [illegible] zusammengestellt im [illegible] Nachtrag

zum Bedrucken Katalog; in Regensburg und Köln durch [illegible] die ursprüngliche Wasseranlage nachgewiesen. An allgemein anwendenden Arbeiten bespricht der Vortragende besonders [illegible]: „Übersicht über Urgeschichte und Altertümer des badischen Landes" und die [illegible] bestimmte Schrift von [illegible] u. s. w., welche Veranlassung gab, auf die eifrige Durchforschung der römischen Walles in England hinzuweisen.

Vom Kunstmarkt.

X. **Leipziger Kunstauktion.** Bei dem Kunsthändler Alexander Danz wird am 10. März u. f. T. eine Sammlung von Kupferstichen alter und neuer Meister, ferner verschiedene Bücher über Kupferstichkunde, desgl. über Kunst und eine Kollektion moderner Pracht- und Bilderwerke versteigert werden. Besonders bemerkenswert sind die trefflich erhaltenen [illegible] von Anderloni, Bervic, Desnoyers, Dupont, Longhi, Morghen, Richomme ꝛc., und von den älteren Meistern seltene Blätter von de Bry, Dürer, Dujart, Hogarth, [illegible] u. a.

X. **Wiener Kunstauktion.** Am 4. März und an den folgenden Tagen kommt in Wien durch H. O. Miethke die Sammlung des Herrn Conrad Bühlmeyer, welche namentlich an Bildern und Aquarellen von der Hand älterer und neuerer Wiener Meister ungemein reich ist, im Künstlerhause zur öffentlichen Versteigerung. Besonders die Genremaler der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts, ein Fendi, Danhauser, Schindler und Waldmüller, sind in einer Anzahl ihrer köstlichsten Bilder vertreten. Von Gauermann kommen 27 Bilder und Ölstudien zum Verkauf. Pettenkofen ist durch sein berühmtes „Russisches Bivouak", Amerling durch ein vortreffliches Porträt Grillparzers repräsentiert. Von R. Alt finden wir außer einer Anzahl seiner herrlichen Aquarelle auch mehrere Ölbilder. Unter den Jüngeren seien Lichtenfels mit seiner „Gegend bei Lundenburg" und Makart mit seiner „Siesta am Hofe der Medici" namhaft gemacht. Ein derartiger Gesamtüberblick der Wiener Meister des 19. Jahrhunderts, wie er in dieser mit feinstem Verständnis und Geschmack zusammengestellten Sammlung uns geboten wird, dürfte nicht so leicht wieder zu erzielen sein. Es ist ungemein zu bedauern, daß die ganze Kollektion nicht für ein öffentliches Museum hat erworben werden können.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Neue Bücher und Kupferwerke.

Bassi, C., Di una statuetta del Sonno che si conserva nel r. Museo torinese di archeologia e del suo mito nell' antichità. gr. 8°. 157 S. Turin, Paravia. Lire 3. —.

Allegri, C., Corso preparatorio allo studio dell' Ornato. Parte I e II. Venedig, Amanti. Lire 20. —.

Belgrano, A., La porta soprana di Sant' Andrea (Genova): cenni storici, seguiti da cenni artistici di Alfredo d'Andrade e da cenni tecnici di Parodi. In 4°. 53 S. mit 4 Tafeln. Genua, typ. del r. Istituto dei Sordo-muti. Lire 3. —.

Bertolotti, A., Artisti modenesi parmensi e della Lunigiana in Roma, nei secoli XV, XVI e XVII. Ricerche e studi negli archivi romani. 8°. 129 S. Modena, Vincenzi. Lire 4. —.

— Don Giulio Clovio, principe dei miniatori. Notizie e documenti inediti. 8°. 23 S. Modena, Vincenzi. Lire 1. —.

Bindi, V., Artisti Abruzzesi: pittori, scrittori, architetti, maestri di musica, fonditori, cesellatori, figuli, degli antichi ai moderni. 8°. Neapel, De Angelis. Lire 10. —.

— Le maioliche di Castelli ed i pittori che le illustrarono: notizie storiche. 2ª ediz. aumentata. 8°. Neapel, Cioffi & figlio. Lire 5. —.

Brambilla, C., Monete di Pavia raccolte ed ordinatamente dichiarate. Torino, Loescher. Lire 30. —.

Capannari, C., Le basiliche cristiane. Considerazioni storico-critiche. 8°. 24 S. Roma, Tip. della Camera. Lire 1. —.

Civinini, G., I sette Colli, la Villa Adriana e Apollodoro in Roma. Studii critico-storici ed archeologico-descrittivi. In 16°. 289 S. Roma, Forzani. Lire 5. —.

Della Rocca, Maria Princ., L'Arte moderna in Italia: studii, biografie e schizzi, con disegni autografi dei principali artisti viventi. 4°. 387 S. mit 95 Facsimilezeichnungen. Milano, Treves. Lire 40. —.

Di Lorenzo, Antichi monumenti di religione cristiana in Toscanella, descritti ed illustrati. 32°. 54 S. Rocca San Casciano, Capelli. Lire 2. —.

Ferretti, Corr., Memorie storico-critiche dei pittori anconitani dal XV al XIX secolo. 8°. Ancona, Morelli. Lire 4. —.

Franceschini, P., La facciata di S. Maria del Fiore, 1296—1883. Ragionamenti storico-critici. 8°. Firenze, Franceschini.

Frati, L., Guida del Museo Civico di Bologna. Sezione del medio evo e dell'arte moderna. kl. 8°. Bologna, Romagnoli. Lire 2. —.

Mancini, Girol., Vita di Leon Battista Alberti. 8°. 572 S. Firenze, Sansoni. Lire 7. 50.

Müntz, E., u. A. L. Frothingham, Il tesoro della Basilica di S. Pietro in Vaticano dal XIII al XV secolo, con una scelta d'Inventarii inediti. 8°. 137 S. Roma, Società romana di storia patria. Lire 4. —.

Pepe, L., Notizie storiche ed archeologiche dell' antica Gnathia. 8°. 180 S. mit 5 lithogr. Tafeln. Ostuni, Ennio. Lire 3. —.

Prosdocimi, Notizie delle necropoli euganee di Este. 8°. 35 S. mit 8 Tafeln. Roma, Bianchi. Lire 3. 50.

Recenti scoperte dell'Isèo Campense, descritte ed illustrate. 8°. Roma, Spithöver. Lire 3. 50.

Ronchini, C., Giulio Clovio. Estratto degli Atti e Memorie della deputazione per le provincie Modenesi e Parmesi. (Tomo III, 1882). 8°. Modena, Vincenzi. Lire 2. —.

Schiaparelli, E., Monumenti egiziani, rinvenuti di recente in Roma sull'area dell Isèo del Campo Marzio. Roma, Salvucci. Lire 5. —.

Venturi, A., La Real Galleria Estense in Modena. gr. 4°. Mit Stichen nach Gemälden der Galerie und erläuterndem Text. Modena, Toschi.

— La data della morte di Vittor Pisano. In-8°. Modena, Toschi.

Bloxam, M. Holbeche., Gothic Ecclesiastical Architecture. Mit zahlreichen Holzschnitten. 3 Bde. 8°. London, Bell.

Bowes, James L., Japanese Marks and Seals. Part I. Pottery. Part II. Illum. Manuscripts and printed Books. Part III. Lacquer, enamels, metalwork, ivory. Mit Illustrationen in Farben. 1. Bd. imp.-8°. London, Sotheran. Lwd. £ 2. 2 sh.

Dresser, Christ., Japan: its Architecture, Art and Manufactures. Mit Illustrationen. 8°. London, Bell. 16 sh.

Dyer, Dr. G., The City of Rome: its Structure and Monuments. Mit Illustr. gr. 8°. London, Bell. 5 sh.

Eastlake, Lady, Five Great Painters. Essays reprinted from the Edinburgh and Quarterly Reviews. 2 Bde. gr. 8°. London, Longmans. 16 sh.

Fergusson, J., The Temple of Diana at Ephesus, with special reference to Mr Wood's Discoveries of its remains. kl. 4°. Mit einem Plan. London, Trübner. Lwd. 5 sh.

Hare, J. C. Aug., Cities of southern Italy and Sicily. Mit Illustrationen. gr. 8°. London, Smith, Elder & Co. 12 sh. 6 d.

Hill, A. G., The Organ Cases and Organs of the Middle Ages and the Renaissance. 8°. London, Bogue.

Morelli, Giov., Italian Masters in German Galleries. A critical Essay on the Italian Pictures at Munich, Dresden and Berlin. Translated from the German by L. M. Richter. 8°. London, Bell. 8 sh. 6 d.

Zeitschriften.

The Academy. No. 615.

Dürers Netherlands journal. Von James Weale. — The Art Magazines. — The exhibition of the Glasgow institute. Von J. M. Gray. — Correspondence: The Lords and the Wellington-statue. Von R. Winn — The teutonic kinship of Thracians and Trojans. Von K. Blind.

L'Art. No. 474.

Louis Leloir. Von A. Hustin. (Mit Abbild.) — Maso Finiguerra und Matteo Dei. Von Gaetano Milanesi. (Mit Abbild.) — Les antiques de la Collection Castellani. Von Noel Gehuzac. (Mit Abbild.)

Blätter für Kunstgewerbe. Heft 2.

Zur Geschichte des Porzellans. 1. Entwürfe: Tisch und Stuhl, Uhr, Leuchter, Ofen, Treppengeländer, Wäscheschrank.

Repertorium für Kunstwissenschaft. VII. 2. Heft.

Mathias Grünewald. Von Friedr. Niedermayer. — Jugendwerke des Benedetto da Majano. Von W. Bode. — Die Madonna Sixtina und der Kupferstich Ed. Mandels. Von A. v. Reumont. — Martin Schongauer als Kupferstecher. Von W. v. Seidlitz. — Bemerkungen zu einigen Bildern Rembrandts. Von Alb. Jordan.

Zur Kenntnis Adriaen van Ostade's.

Im vorigen Jahrgange der Zeitschrift (S. 103 und 131) findet sich ein kleiner Meinungsaustausch zwischen den Herren Wilhelm Schmidt und Hermann Riegel über ein, angeblich von Adriaen van Ostade, nach anderer Ansicht von Adriaen Brouwer herrührendes Bild der Braunschweiger Galerie (Nr. 571, Katalog vom Jahre 1883). Es ist sehr instruktiv, die Meinungsdifferenzen der beiden sachkundigen Autoren zu verfolgen, welche speziell über dieses ganz unbedeutende Bild seit zehn Jahren eine kleine Litteratur bilden, die sich teils in Zahns Jahrbüchern, teils in anderen Fachschriften aufgestapelt hat; aber die Sache selbst hat noch wenig dadurch gewonnen; denn wir wissen noch immer nicht, ob dieses Bild von Ostade, oder ob es von Brouwer herrührt, oder keinem der beiden seine Entstehung verdankt. Es stellt, wie hundert ähnliche derartige Arbeiten des 17. Jahrhunderts, eine Bauerngesellschaft im Geschmacke der beiden genannten Meister vor; auffällig ist nur der eigentümliche rosarote Ton und die flaue, liederliche, ja ungeschickte Behandlung, die sich in echten Werken Ostade's durchaus nicht nachweisen läßt und von der genialen Bravour Brouwers weit verschieden ist. Zum Überfluß trägt das Bild sogar eine Signatur: Ven...., welche jedoch die Lösung dieses trojanischen Bilderkriegs eher noch erschwert als erleichtert. Die Bezeichnung sieht beinahe so aus, wie ein verstümmeltes Ostade-Monogramm: beinahe sagen wir — denn genau besehen ist es von der Signatur Ostade's wesentlich verschieden. Aber was nützt die schönste Signatur, wenn sie nicht zu lesen ist! Von wem wäre denn das Bild, muß man fragen, wenn es nicht signirt wäre? Ich glaube nicht, daß jemand im Ernste daran denken kann, in diesem Machwerke ein Bild Adriaen van Ostade's zu erkennen, weder des jungen, noch des alten. Es rührt von einem der zahlreichen Nachahmer dieses Meisters her, und in den deutschen Galerien lassen sich viele Bilder dieser Hand nachweisen und leicht erkennen; die größten Galerien besitzen derartige Falschungen, die daselbst natürlich immer Adriaen oder Isaac van Ostade, auch Pieter Quast heißen. Die Pinakothek in München hat ihrer sogar deutlich mit dem vollen Namen Isaac van Ostade signirte. Eine derselben (Nr. 843) heißt daselbst alte Kopie nach Isaac van Ostade; sie ist aber nichts weniger als eine Kopie. Der Maler dieser Bilder heißt Jan van Oudenrogge; er erscheint 1651 in der Harlemer Gilde; voll bezeichnete Bilder existiren seit 1645, und die Signatur des Braunschweiger Bildes ist nur der Rest einer solchen echten Bezeichnung. Er liebt es, seine den Ostade'schen nachgeahmten Figuren in lichte Farben, rosarot, blaßblau, lila &c. zu kleiden, aber von der Durchbildung der Arbeiten Ostade's sind seine Bilder weit entfernt. Ich will mir nicht schmeicheln, damit den zehnjährigen Krieg beendet zu haben, aber vielleicht sehen die streitenden Teile ein, daß ihre Helena, genau betrachtet, doch ein altes Weib ist.

A. v. Wurzbach.

Inserate.

Die

Schweizerische Kunstausstellung im Jahre 1884

in **Basel**	vom 23. April		
„ **Lausanne**		„	15. Juni;
„ **Aarau**		„	15. Juli;
„ **Bern**		„	15. August;
„ **Solothurn**		„	15. September;
„ **St. Gallen**	„ 23. September	„	15. October.

Einsendungen **bis spätestens 10. April** an das **Comité der Schweizerischen Kunstausstellung in Basel** zu adressiren. Die Künstler haben für gehörige Zolldeclaration zu sorgen, im Frachtbriefe den Inhalt der Kiste genau anzugeben und sowohl in der Zolldeclaration als im Frachtbrief deutlich die Anmerkung beizufügen:

„Zur Freipassabfertigung an der Schweizergrenze".

Bei Unterlassung dieser Formalität hat der Versender den Ein- und Ausfuhrzoll

Es werden nur Originalarbeiten von lebenden Künstlern aufgenommen; bloße Copien, anstößige oder unbedeutende Gegenstände werden abgewiesen.

Die Künstler genießen Portofreiheit für Hin- und Rückfracht bis zu einem Gewichtsmaximum von 100 Kilogramm bei Kunstgegenständen, welche aus europäischen Ländern kommen. — Für Ausstellungsgegenstände, welche zum Transport einen eigenen Waggon erfordern, bleibt specielle Verständigung mit dem Künstler vorbehalten. — Die Rücksendung vor beendigtem Turnus, auf Verlangen des Künstlers, geschieht auf dessen Kosten, ebenso auch die Rücksendung zurückgewiesener Bilder.

Die Kunstgegenstände werden für die Zeit der Ausstellung gegen Transport- und Feuerschaden versichert und zwar die von auswärts kommenden von dem Momente an, wo sie auf Schweizerboden anlangen.

Sendungen ohne Werthangabe bleiben in der Assecuranz unberücksichtigt.

Neben den gewöhnlich nicht unbedeutenden Einkäufen von Gemälden der Private und Vereine wird ein Bundesbeitrag zum Ankauf bedeutenderer Kunstwerke zur Verwendung kommen, über welchen dieses Jahr der Kunstverein von Solothurn zu verfügen hat.

Namens des Schweizerischen Kunstvereins
Das Geschäftscomité.

E. A. Seemann. — Druck von August Pries in Leipzig

19. Jahrgang. Nr. 21.

Beiträge

Leipzig, Gartenstr. 8,

6. März 1884

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Sollen wir unsere Statuen bemalen?

Eine kleine Schrift, welche Georg Treu unter obigem Titel* herausgegeben hat, verleiht der alten Streitfrage von der Polychromie in der Skulptur endlich die richtige Fassung. Bisher wurde die Frage gewöhnlich so gestellt: Haben die Alten die Statuen bemalt? Die archäologische Forschung führte dabei allein das Wort. Und ihr ist auch in der That der vollständige Beweis dafür gelungen, daß die alte Skulptur im ganzen Verlaufe ihrer Entwickelung, — also nicht bloß in ihren halbbarbarischen Anfängen, so lange die Kunst noch abhängig war vom Tempeldienste und an den natürlichen Vorbildern streng festhielt — die Mitwirkung der Farbe in Anspruch genommen hat. Mit der Feststellung dieser Thatsache war aber noch nicht viel gewonnen. Weder empfingen wir einen klaren Einblick in das von den Griechen und Römern geübte Farbensystem und ein anschauliches Bild von dem Eindruck, welchen kolorirte Statuen gewährten, denn es hatten sich überall eben nur Spuren der ursprünglichen Bemalung erhalten, noch wurden die Zweifel an dem künstlerischen Werte solcher bemalten Statuen vollkommen beseitigt. Der letzteren Frage ging man gewöhnlich vorsichtig aus dem Wege, ließ zuweilen sogar ein leises Bedauern darüber einfließen, daß die nun einmal vorhandene Thatsache der Bemalung antiker Statuen die schöne Illusion von der farblosen Skulptur der Alten zerstöre. Selbst Otto Jahn am Schlusse seiner Abhandlung über die Polychromie der Alten hält sich verpflichtet, die Griechen in dieser Hinsicht zu entschuldigen. Nachdem er das gleichfalls ganz fremdartige Aussehen der griechischen Schauspieler in der Tragödie geschildert und die Enttäuschung, die unser harren würde, beschrieben, wenn wir einer Aufführung im Theater zu Athen beiwohnen könnten und die Schauspieler mit ihren typischen Gesichtsmasken, ihren hochaufgebauten Frisuren, ihren grellen Handschuhen und Stelzschuhen erblickten, fügt er hinzu: „daß auch die alte Kunst nicht frei von dem Lose menschlicher Dinge war, unter Verhältnissen sich zu entwickeln, die nicht rein aus der eigensten Natur der Kunst hervorgegangen waren, und mancherlei daher rührende Elemente mit sich zu führen, die sie weder völlig ausscheiden, noch verarbeiten konnte, ist unleugbar."

Und dennoch muß man sagen, daß die Frage erst durch die Prüfung des künstlerischen Wertes polychromirter Skulpturen endgiltig gelöst wird. So lange die Prüfung aussteht, bleibt das Interesse an der Sache auf wissenschaftliche, archäologische Kreise beschränkt. Um aber dem künstlerischen Urteile eine sichere Grundlage zu bieten, müssen mit der Bemalung der Statuen zahlreiche praktische Versuche angestellt werden. Diesen Gedankengang verfolgt Treu in seinem lesenswerten Schriftchen. Er stellt die Frage so: Sollen wir unsere Statuen bemalen? Damit überträgt er die Untersuchung von dem archäologischen auf das künst-

*) Sollen wir unsere Statuen bemalen? Ein Vortrag von Prof. Dr. Georg Treu, Direktor der königl. sächs. Antiken- und Abgußsammlungen in Dresden. Berlin, R. Oppenheim 1884. 8.

[illegible] erhält. In [illegible] Weise [illegible] der Zug- [illegible] gekommen, [illegible] für die Bemalung der Statuen [illegible] Kunst begriffen, [illegible] namentlich hervor, [illegible] polychromen Wandgemälde, wo die Mar- [illegible] in [illegible] farbigen Schmuck, mit [illegible] Ornamenten auch in den [illegible] Teile [illegible]. Wir kennen uns nicht [illegible], daß die antiken Schriftsteller die Polychromie der Statuen nur gelegentlich und neben- her erwähnen. [illegible] Schriftsteller des 17. Jahr- hunderts die farbige Skulptur. Die Polychromie in der mittelalterlichen Skulptur wird nur leicht gestreift, [illegible] Licht in die Sache bringt. Gälte es darzulegen, wie lange die Herrschaft der Polychromie [illegible] weit verbreitet sie gewesen, so ließen sich [illegible] aus dem Mittelalter Zeugnisse in Hülle und Fülle beibringen. Ist doch eine farblose Skulptur [illegible] der gotischen Dome [illegible] undenkbar. Wo sie vorkommt, ist das Werk einfach als unfertig zu betrachten. Selbst der plastische Schmuck an Außen- teilen von Gebäuden wurde nicht selten farbig gehalten. [illegible] bekannt dürfte hervorgehoben werden, daß auch an Bronzewerken der farbige Emailschmuck nicht fehlt, gerade die schönsten Elfenbeinskulpturen in der Regel polychrom behandelt erscheinen. Hier hätte doch nach modernen Anschauungen die Kostbarkeit und Schönheit des Materials von der Färbung abhalten können. Besonders wichtig erscheint der Umstand, daß die Polychromie im Mittelalter anfangs zaghaft auf- tritt, eine längere Entwicklung durchläuft, erst im 13. und folgenden Jahrhundert ihre höchste Blüte erreicht, in diesem Zeitalter aus der konventionellen Färbung in eine lebendig naturalistische übergeht. Es würde [illegible] Gründe, die Polychromie [illegible] zu [illegible], erleichtern und fördern, würden die [illegible] Statuen des gotischen Zeitalters, welche sich besonders in Frankreich noch in ziemlicher Anzahl bei- nahe unversehrt erhalten haben, einer technischen Unter- suchung unterworfen werden. Offenbar haben wir es hier mit einem klar durchdachten und erst nach vielen Versuchen festgestellten Systeme zu thun, welches davon ausgeht, daß Farben auf einer ebenen Fläche aufge- tragen anders wirken, als auf einem modellierten, Licht und Schatten ausgesetzten Körper, in letzterem Falle die Farbenwahl besonderen Regeln unterliegt, die Har- monie der Töne durch andere Mittel erzielt wird, als auf Flächengemälden. Ich mache auf die reichere Ver- wendung des Schwarz in polychromen Skulpturen auf- merksam, sowie auf die Freiheit, mit welcher hier Töne verschiedener Farben aber von gleichem Werte neben- einander gestellt werden.

[illegible] der historischen Forschung [illegible] ich in dem Satze zusammenfassen, daß die Skulptur, so lange sie volkstümlich blieb und gewissermaßen in naiver Weise betrieben wurde, mit der Malerei gute Freundschaft hielt. Daher blüht auch in der Früh- renaissance die polychrome Plastik. Noch im 15. Jahr- hundert können wir, namentlich in Italien, von einer wahren Hausskulptur sprechen und erblicken die Her- stellung von Porträten vorwiegend den Händen des Plastikers anvertraut. Die Porträtmalerei ist jünger als die Porträtskulptur. Bei dieser Stellung der Plastik war es nur natürlich, daß sie der Malerei einzelne belebende Züge ablauschte. Erst im Cinquecento ver- liert die Skulptur ihren populären Charakter und besteht zwischen ihr und der Malerei ein deutlicher Gegensatz. Das mag in Erinnerung an die großen Bildhauer des 16. Jahrhunderts zum Teil parador klingen. Ihre persönliche Größe wird nicht verkürzt, wenn auch die Thatsache feststeht, daß die Skulptur seitdem in ein anderes Verhältnis zu den Schwester- künsten trat. Das erneuerte Studium der Antike hat der Kunst einen unendlichen Gewinn gebracht, wer möchte es bezweifeln? Dem Gewinn mußte aber manche gute Überlieferung aus älterer Zeit zum Opfer fallen. Wir sind in der Kunstgeschichte noch zu wenig an Erwägungen im großen historischen Stile gewöhnt, noch zu sehr verliebt in die Schilderungen der einzelnen Helden, um die Folgen großer Ereignisse und Um- wälzungen stets allseitig zu betrachten und den Einsatz, den jeder Fortschritt verlangt, klar zu überschauen. Zwei Dinge bestimmen das Schicksal der Skulptur seit dem 16. Jahrhundert. Die antiken Muster der- selben zeigten dem Auge keine Farbe, und diese Farb- losigkeit wurde zu einem förmlichen Gesetze erhoben. Bei näherer Untersuchung hätte man wohl Farbenspuren entdecken können, aber daran dachte niemand, weil man in der Antike vorwiegend den Kanon für die schönen Formen, für Maße und Verhältnisse suchte und fand, auf den Linienzug das Hauptgewicht legte. So kam es zu einem Gegensatze zwischen Skulptur und Malerei. Die zahllosen Streitschriften über die Vorzüge der Skulptur und Malerei aus dem 16. Jahrhundert sind recht langweilig zu lesen, aber doch unentbehrlich für jedermann, welcher sich die rechte Einsicht von dem großen, die Skulptur von der Malerei scharf trennenden Spalte verschaffen will. Sie wetteifern mit einander in der Wirkung, wie in ihrem Werte, herrschen aber jede auf einem anderen Gebiete. Daß diese Überzeugung sich bis auf unsere Tage erhielt, ja noch wesentlich sich steigerte, seitdem wir uns daran gewöhnten, die plastischen Werke nach toten Gipsabgüssen zu studiren, ist bekannt. Erst vor wenigen Jahrzehnten kam die Polychromie wieder zu Ehren, kräftig in wissenschaft- lichen Kreisen, zaghaft und schüchtern bei Künstlern.

Simart's Versuch, die Athena Parthenos in Gold und Elfenbein zu reproduziren, hatte durch die Schuld des Künstlers keinen Erfolg. Der Goldüberzug zeigte einen unangenehm stumpfen Ton, die Elfenbeinteile erschienen in trüber Färbung. Der Künstler, welcher schwerlich von der Sache innerlich überzeugt war, hatte es nicht verstanden, in die Polychromie einen harmonischen Zug zu bringen. Wichtiger sind die Versuche, welche in der jüngsten Zeit Carl Cauer in Kreuznach und Siemering in Berlin angestellt hatten, am wichtigsten die eingehenden praktischen Studien, welche unter Treu's Leitung oder Beirat mehrere Dresdener Künstler, Maler und Bildhauer, gemacht. Die gelungenen Proben polychromer Behandlung einzelner Gipsabgüsse von Marmorwerken fallen nach meinem Bedünken leichter in das Gewicht als das Wagnis einer Originalschöpfung farbiger Porträtbüsten, welche aus den Händen des Bildhauers Rob. Diez hervorgingen. Erst wenn sich die Polychromie in unserer Kunst bewährt hat, erst wenn lebendige Beispiele uns den Augenschein geliefert, welche Wirkung die Polychromie erzielt, wenn die Bemalung nicht nachträglich zu dem fertigen plastischen Werke hinzutritt, sondern auf sie schon bei der Anlage des letzteren Bedacht genommen wird, sind wir im stande, das System der Polychromie in einer entlegenen Kunst vollkommen zu verstehen. Wir Gelehrten können nur meinen und raten, mit Verstandesgründen eintreten, die Überzeugung schaffen des Künstlers Thaten allein. Treu verhehlt sich nicht die Schwierigkeiten, welchen sein Aufruf, sich in polychromen Werken zu versuchen, gerade in Künstlerkreisen begegnen wird. Die künstlerische Erziehung eines ganzen Jahrhunderts ist auf Grundsätze gestellt, welche die Einführung der polychromen Skulptur in weiterem Umfange verdammen. Wir sind daher auf einen langen und energischen Widerstand gefaßt, um so mehr, als kaum ein rasches Gelingen der Versuche in polychromer Plastik gehofft werden kann. Es handelt sich nicht um ein nachträgliches Zufügen der Farbe, sondern um eine schon in den plastischen Formen vorbedachte und miterwogene Ergänzung der Wirkung durch die Farbe, also um einen teilweisen Stilwechsel, der nicht von heute auf morgen vor sich gehen kann. Es erscheint sogar zweifelhaft, verdient jedenfalls ernste Erwägung, ob der gerade jetzt in der Plastik herrschende Stil, welcher malerische Effekte bereits in die plastische Formenbehandlung hineinlegt, die Einführung der Polychromie begünstigen wird. Er nimmt viele Effekte vorweg, welche in der polychromen Skulptur der ergänzenden Farbe vorbehalten bleiben. Eher, so möchte ich meinen, würden sich die Anhänger der älteren, sog. idealisirenden Richtung mit der Polychromie befreunden können. Ihren Schöpfungen hauchte die richtig durchgeführte Bemalung das feinere Leben ein, von welchem absehen zu müssen, sie seit lange als eine Schranke ihrer Kunst beklagen. Wir stellen die Sache der Zukunft anheim. Unter allen Umständen verdient die anregende und mit Überzeugungstreue verfaßte Schrift Georg Treu's die größte Beachtung.

Anton Springer.

Kunstlitteratur.

La Vie d'un Patricien de Venise au seizième siècle, d'après les papiers d'état des Frari par Charles Yriarte. Avec 136 gravures et 8 planches, reproductions des monuments du temps et des fresques de Paul Veronese. Paris, J. Rothschild. 1884. 4°. XXII und 375 S.

Es ist das Erstlingswerk des seither durch zahlreiche Publikationen um die Verbreitung der Kenntnis italienischer Kunst und Kulturgeschichte in weiteren Kreisen verdienten Verfassers, das uns hier in verjüngter und, um es gleich vorweg zu betonen, nur zu seinem Vorteil geänderter Gestalt entgegentritt. Als Yriarte vor einem Dezennium daran ging, es zu schreiben, hatte er sich die Aufgabe gestellt, das Leben eines jener venezianischen Edlen darzustellen, deren ganze Existenz dem Dienste des Staates gewidmet war und daher geeignet schien, in dem lebendigen Rahmen, in welchem sich die vielseitige öffentliche Wirksamkeit dieser Männer bewegte, ein Gemälde des gesamten Räderwerks der Regierung und Verwaltung des Staats, der Sitten und Gebräuche des öffentlichen und Privatlebens, der Kunstzustände, der feierlichen Aufzüge und Festlichkeiten, sowie der sonstigen eigentümlichen Institutionen der Republik zu zeichnen. Er hatte sich dazu die Persönlichkeit des Patriziers Marcantonio Barbaro auserwählt, dessen Lebenslauf (1518 – 1595) in die Zeit der höchsten staatlichen und kulturellen Entwickelung Venedigs fiel, und begleitete ihn nun von früher Jugend an in seiner Teilnahme an der Regierung des Staats im großen Rat und Senat, auf seinen diplomatischen Sendungen, in den Kriegen wider die Türken, auf den hohen Verwaltungsposten, die er in fast ununterbrochener Reihe während eines langen Lebens versah, als Kanzler der Universität Padua, als Prokurator von S. Marco, der nächst dem Dukat höchsten Würde der Republik, endlich als Förderer und Beschützer von Kunst und Wissenschaft. Indem der Verfasser seine Darstellung durchweg auf gleichzeitige Dokumente stützte, gelang es ihm, ihr das Gepräge frischer Unmittelbarkeit zu verleihen und dem Leser ein lebendiges und treues Bild jener glänzenden Tage der Königin der Adria vor die Augen zu zaubern. — Was dieser daran etwa noch vermissen mochte, war ein Heranziehen der bildlichen Darstellung, zu dem

[illegible]

Auch die technische Ausführung des illustrativen [illegible]

[illegible] scheinen uns die Facsimilenachbildungen alter Stiche [illegible] Goltzius u. a., ferner einige Lichtdrucke nach Ge- [illegible] tino (Einzug Heinrichs III. im Dogenpalast) u. a., sodann die Reproduktionen von Manuskript-Titelblättern mit Miniaturen, von Bestallungsbriefen der Dogen, [illegible]

[illegible] cäergräbern, hingelagerten männlichen und weiblichen Gestalten wiedergeben, sind sie ganz gelungen; die in [illegible] Farbenton, einem etwas schmutzigen Rotbraun, und in [illegible] wären hier wohl besser am Platze gewesen.

[illegible] der Fresken Paolo Veronese's führt uns von dem illustrativen Teil des Buches wieder zu seinem Text zurück, um noch besonders jenes Kapitels zu gedenken, das sich eingehend mit der Villa zu Maser beschäftigt und bei den Lesern der Zeitschrift auf besonderes Interesse rechnen darf. Jene Anlage nämlich — „das klassische Denkmal der venezianischen Hochrenaissance" — ist bekanntlich auch eine Schöpfung Marcantonio Barbaro's und seines Bruders Daniele, Patriarchen von Aquileja. Die beiden ließen sie in den Jahren 1565—1580 von Palladio erbauen und um [illegible] von Veronese mit Fresken sowie von Aless. Vittoria mit Skulpturen ausschmücken. Beide Brüder beteiligten sich dabei selbst an den Arbeiten. War ja doch Daniele eine jener vielseitig angelegten Naturen der Renaissance: Staatsmann, Philosoph, Geschichtsschreiber, Dichter, Mathematiker, Naturforscher, Altertumskenner, praktischer Architekt und Dekorator in einer Person (ein Palast Trevisan zu Murano sowie die Deckendekoration der Sala del Consiglio dei Dieci im Dogenpalast zeugen heute noch für seine mehr als dilettantische Kunstbegabung); Marcantonio hingegen modellirte nach dem Zeugnisse Ridolfi's in seinen Mußestunden im Verein mit Vittoria die Stuckfiguren für die Grottenanlage hinter dem Hauptbau der Villa und dichtete die schalkhaften Concetti, welche heute noch als Kommentar den dargestellten mythologischen Persönlichkeiten beigeschrieben sind. Ein näheres Eingehen auf Einzelheiten, die sich auf Bau und Ausschmückung des ländlichen Familiensitzes der Barbaro beziehn und die von Yriarte mit vielem Fleiße zusammengestellt sind, ist uns an dieser Stelle versagt. Auch wäre es überflüssig, auf eine Beschreibung der Fresken Veronese's auf Grund der Ausführungen unseres Werkes hier nochmals zurückzukommen, nachdem zuerst dessen Verfasser in einem Artikel der Revue des deux mondes (Oktober 1873), sodann Woltmann, Lübke und Burckhardt eine ausführliche Würdigung derselben gegeben haben. Wenn jedoch Yriarte ihre Wiederentdeckung sich allein vindizirt, (S. 114 u. 115), so wollen wir — unbeschadet seiner unleugbaren Verdienste um die Erschließung einer genaueren Kenntnis des in Rede stehenden Werkes — zum Schlusse nur noch daran erinnern, daß schon vor ihm H. Reinhardt in dieser Zeitschrift (1866) darauf hingewiesen hatte, und daß auch Bode in seinen Beiträgen zu Burckhardts „Cicerone" [illegible] August 1873), — ganz abgesehen davon, daß sich die Kunde ihrer Existenz in der italienischen Lokallitteratur von Ridolfi an bis auf die Gegenwart erhalten und fortgepflanzt hatte.

C. v. Fabriczy.

Nekrologe.

⁂ **Der Historien- und Genremaler Benjamin Ulmann**, ein geborener Elsässer, Schüler von Drolling und Picot, ist am 25. Februar in Paris, 54 Jahre alt, gestorben. Er hat sich im antiken und mittelalterlichen Genre versucht („Sulla im Hause des Marius“, im Luxembourgmuseum) und auch dekorative Malereien im Justizpalaste ausgeführt, seine Popularität schreibt sich jedoch erst aus dem Jahre 1872 her, wo ein Genrebild „Preußische Soldaten, eine Meierei im Elsaß plündernd“ vom Salon ausgeschlossen wurde, aber dafür durch die vervielfältigenden Künste eine desto größere Verbreitung erfuhr. In demselben Jahre erhielt er den Orden der Ehrenlegion.

C. v. F. **Antoine Marie Chenavard**, wohl der älteste Architekt Frankreichs, ist zu Lyon am 7. Januar im Alter von 97 Jahren gestorben. Er war Erbauer der Kathedrale zu Bourg, des Theaters und anderer öffentlicher Gebäude seiner Vaterstadt. Auch als Schriftsteller war er vielseitig thätig; unter anderen schrieb er ein geschätztes Werk über die Restauration des antiken Lyon.

Todesfälle.

n. **Auguste Bonheur**, der Bruder Rosa Bonheurs, ist am 21. Februar in Paris gestorben.

Konkurrenzen.

x. — **Konkurrenz für das Viktor-Emanuel-Denkmal in Rom.** Unserer neulichen Notiz haben wir einige Ergänzungen und Berichtigungen nachzutragen. Als bester Entwurf wurde mit 15 Stimmen der des römischen Architekten Graf Sacconi bezeichnet und mit 50 000 Lire prämiirt. An zweiter Stelle kam mit 13 Stimmen der Entwurf des römischen Architekten Manfredi. Als Urheber des dritten Entwurfs, auf den 12 Stimmen fielen, ergab sich wider Erwarten der Architekt Bruno Schmitz aus Düsseldorf. Manfredi und Schmitz erhielten je 5000 Lire Prämie. Außerdem erhielten noch folgende vier eine Belobung und 5000 Lire Prämie: Prof. Azzolini in Bologna, Architekt Bossi in Mailand, Architekt Bazzani in Rom und die Architekten Piacentini und Ferrari. Den drei ersten wurden noch 5000 Lire zugewiesen zu dem Zweck, ihre Entwürfe zur besseren Beurteilung der Wirkung plastisch ausführen zu lassen. Schmitz erhielt übrigens auch schon bei der ersten Konkurrenz neben Bohnstedt, zur Straßen und Hermann eine silberne Medaille.

Personalnachrichten.

. **Die von der Berliner Kunstakademie vorgenommenen Wahlen** im Januar haben die Bestätigung des Kultusministers erhalten. Danach sind die Maler Prof. Eugen Bracht, Prof. Carl Ludwig, Oskar Wisnieski, der Bildhauer Otto Lessing, sämtlich in Berlin, und der Maler Arnold Böcklin in Florenz ordentliche Mitglieder der Sektion für die bildenden Künste geworden.

Sammlungen und Ausstellungen.

P. **Porzellanausstellung in Berlin.** Wie alljährlich im Februar, so hat auch in diesem Jahre die Direktion der königl. Porzellanmanufaktur zu Berlin und der damit verbundenen chemisch-technischen Versuchsanstalt im Kunstgewerbemuseum eine Ausstellung derjenigen ihrer Erzeugnisse veranstaltet, welche Fortschritte oder Neuerungen in technischer oder dekorativer Hinsicht während des letzten Jahres aufweisen. Es sollen diese Ausstellungen auch weiteren Kreisen Rechenschaft darüber ablegen, in welcher Weise die nicht unbedeutenden Zuschüsse aus öffentlichen Mitteln, deren die Manufaktur noch nicht entraten kann, angewandt werden, und was durch dieselben erreicht wird. Die letzte Ausstellung hatte bereits den Weg deutlich vorgezeichnet, welchen die Fabrik in dem nächsten Jahre einzuschlagen beabsichtigte. Die Erfindung des Seger-Porzellans und die dadurch ermöglichte reichere dekorative Ausstattung, mittels Scharffeuerfarben; die Entdeckung der roten Glasur der Chinesen, der farbigen, gerissenen und eingelegten Glasuren, endlich die Neubelebung des Emails auf Porzellan: das alles mußte notwendigerweise, nachdem die technischen Schwierigkeiten überwunden waren, eine künstlerische Ausbildung erlangen, resp. als Mittel der künstlerischen Dekoration nunmehr Verwendung finden. Auf diesem Wege sind denn auch recht beachtenswerte Resultate erreicht worden. Zunächst erscheinen jene prachtvoll leuchtenden roten Porzellane, welche bisher lediglich als Versuchsstücke zu betrachten waren, diesmal dekorirt und zwar mit blauem Email und Gold, zum Teil unter geschickter Benutzung der beim Brand sich vielfach ergebenden Unregelmäßigkeiten. Mag man auch hier noch manches als tastende Versuche anzusehen haben, so scheint die eingeschlagene Bahn doch die richtige; die vornehmste Wirkung erzielt diese Porzellangattung jedoch ohne Zweifel durch Bronzemontirung. Von den Porzellanen mit den schönen gerissenen Glasuren, welche im vergangenen Jahre so großes Aufsehen erregten, ist diesmal sehr wenig ausgestellt; es ist dies um so auffallender, als die wenigen Proben davon, welche die Glasuren in Verbindung mit Email und anderen Dekorationsweisen zeigen, als besonders gelungen zu betrachten sind. Dagegen treten die farbigen und eingelegten Glasuren in großer Mannigfaltigkeit auf: letztere von bedeutender Wirkung namentlich auf dunklem Grund, sowie als zarte Goldglasuren. Ein komplettes Tafelgeschirr mit breitem Rand in chamoisfarbiger Glasur, leicht mit Blau und Gold gemalt, hat sofort einen Käufer gefunden. — Ein breiter Raum ist der Malerei unter Glasur zugemessen: hier sind es in erster Linie die Versuche, das chinesische Rot und Kobaltblau auf einem Scherben zu verwenden. Es ist das eine in China seit lange beliebte Verzierungsweise von überaus kräftiger Wirkung: die Versuche in Berlin sind als durchweg gelungen zu betrachten, ohne daß es übrigens nötig gewesen wäre, noch Email hinzuzufügen; ein leuchtendes tiefes Grün, ebenfalls unter Glasur gemalt, erhöht dagegen die Wirkung jener Farben bedeutend. — Unbestritten ist der Vorsprung, den die Berliner Manufaktur vor allen übrigen hat, auf dem Gebiet der Malerei auf Hartporzellan: die diesjährige Ausstellung bezeugt es von neuem. Die Blumenmalerei hat beinahe ihre alte Höhe zur Zeit Friedrichs des Großen erreicht; das Service, welches zur silbernen Hochzeit des kronprinzlichen Paares angefertigt ist, stand vollkommen auf jener Höhe. Gleichen Schritt damit hält die Figurenmalerei: zwei Statuetten aus dem berühmten Tafelaufsatz, den Friedrich II. für die Kaiserin Katharina fertigen ließ, zum Teil mit neuen Farben gemalt, gehören ohne Zweifel zu den hervorragendsten Stücken der Ausstellung. Der flotten Dekoration der „Watteau-Malerei“ auf Schüsseln, Platten und Vasen kommen die Fortschritte der Fabrik besonders zu Gute. Ein Dessertservice mit italienischen Veduten, nach Entwürfen der Frau Begas-Parmentier vortrefflich gemalt, mag noch besonders erwähnt werden. Versuchen von Goldmalerei à quatre couleurs begegnen wir an einigen kleinen Tassen. — Neben der Dekoration sind die Formen nicht zurückgeblieben. Eine Anzahl neuer Modelle: eine große „Dianaschale“ (Jardinière) mit Jagdemblemen, Konfektschalen, Reliefvasen, zum Anhängen an die Wand bestimmt, Platten u. a. m. zeugen dafür, daß auch diesen Dingen ein stetes Interesse zugewandt wird. Der in Frankreich schon öfter gemachte Versuch, das moderne Damenkostüm plastisch zu verherrlichen, ist mehr interessant als gelungen: die Dekoration hat noch das meiste dazu gethan, die Püppchen genießbar zu machen. Eine Rococofigur zwischen hundert modernen — und man sieht letztere nicht an! Ohne Zweifel hat die Manufaktur von neuem gezeigt, daß sie es mit ihrer hohen Aufgabe, ein Musterinstitut keramischer Industrie zu sein, ernst nimmt; man kann ihr dazu und zu den erzielten Resultaten nur Glück wünschen.

|| **Österreichischer Kunstverein.** Nach einigen ziemlich mageren Ausstellungen, die wir mit Stillschweigen übergingen, brachte der Februar endlich wieder Sehenswertes in die Räume des Schönbrunnerhauses. Die Zeiten sind wohl längst vorbei, in denen die Ausstellungen des Kunstvereines, der sich „der österreichische“ nennt, thatsächlich als Rendezvous der neuesten Kunstleistungen der österreichischen Künstler galten; letztere haben sich an der Wien ihr neues Heim gebaut, und der Verein hatte von der Stunde an seine liebe Not, die Säle zu füllen. Treulich standen wohl eine Schar Münchener Künstler an seiner Seite, und nach den großen Ausstellungen an der Isar wanderten in der Regel die Bilder scharenweise

[illegible]
den ersten Preis der betreffenden Gruppe und wartet noch [illegible]
zum Teil Wiederholungen älterer Werke, teils Studienköpfe
und allerlei visionäre Einfälle, wie die heil. Ludmilla oder [illegible]
eine Sorgfalt und Gemessenheit. die heute bei ihm nicht mehr [illegible]
Ölkruste ist bereits in Tausende von Partikelchen zersprungen, [illegible]
dünnungsmittel. Auch **Makart** ist unter die Landschafter
gegangen; die ausgestellte „Heroische Landschaft“, Cypressen [illegible]
Leo Littrow hat ein paar keck hingeworfene Spachtelbilder,
Ansichten aus Venedig, ausgestellt. Die Pigmente leuchten
in diesen pastosen Mosaiklagerungen freilich vortrefflich, aber
etwas roh bleibt die Art von Malerei dennoch; der Pinsel
soll bis zu einem gewissen Grade sein Recht behaupten. Bei [illegible]
die Tiere vorzüglich gemalt; auch ein trefflicher **Schmitson**: [illegible]
von **K. Gebhardt**, ein Gemälde von größerem Umfang, ist
in der Komposition gut angelegt, hat auch in koloristischer [illegible]
Zeichnung bedenklich. Der tot hingestreckte Abel ist überdies [illegible]
einige Meter Landschaft geliefert; als Staffage ist Salvator [illegible]
Staffage ein einsam dahinwandelndes Mädchen. Den sommerlichen Gründen schließen sich diesmal eine ganze Serie
Winterbilder an; darunter leuchtet **L. Lankows** Motiv in
Abendstimmung durch flotte Malerei besonders hervor. [illegible]

Ausführung gemalt, in einem ungarischen Bauernhof — eine Schweineschlächterei schildert. Der Berichterstatter einer Metzgerzeitung könnte gewiß mehrere Spalten fachmännischer Bemerkungen über dieses Opus liefern; wir können uns leider [illegible] aufhalten und konstatiren nur, so etwas noch niemals auf einer Ausstellung gefunden zu haben. Zum Boudoirschmuck sind entschieden eher zu empfehlen: die reizenden Bildchen von **Paoletti**, **Barison** und **Gaisser**; des letzteren „Beichte“ eines allerliebsten Jungfräuleins und „Sündenbekenntnis eines Reiters aus dem dreißigjährigen Krieg“ sind voll Laune und Humor und überraschen überdies durch delikate Durchführung. **Hausleithner** in Wien schildert mit Glück das Wiener Volksleben; seine Typen sind treu dem Leben abgelauscht und jedes seiner Bildchen hat seine [illegible], wenngleich etwas sinnliche Pointe. Nicht vergessen dürfen wir schließlich **E. Heuseler**; sein Bildchen „Zum Essen“ ist mit solcher Pietät und Sorgfalt studirt, daß man einen guten Waldmüller vor sich zu haben glaubt.

x. Das neueste Kolossalgemälde **Siemiradzki's** „Die Verbrennung des Leichnams eines Slavenfürsten“ ist in der Kunstausstellung von E. Ph. Meyer & Co. in Berlin, Taubenstr. 34, ausgestellt. Das Bild ist von der russischen Regierung für das Museum in Moskau bestellt.

Vermischte Nachrichten.

Kgt. München. **Louis v. Hagn** legt eben die letzte Hand an ein für den Empfangssaal des Rathauses bestimmtes, kulturgeschichtlich wie künstlerisch gleich verdienstliches Bild „Die Fronleichnamsprozession zu München im vorigen Jahrhundert“. Die Scene spielt auf dem Marien- (damals Schrannen-) Platz, wo am Fuße der Mariensäule das Evangelium gelesen wird. Nächst dem improvisirten Altar sieht man den Traghimmel, umgeben von Hartschieren und Militär, am Altar die Geistlichkeit, daneben den Kurfürsten und seinen Hofstaat, und auf dem Platze entwickelt sich die Prozession mit Kirchenfahnen, Zunftstandarten und andächtigem Volke. Den Platz umstehen die alten mit Birken geschmückten Häuser, und über sie schauen die wuchtigen Frauentürme und der leider abgetragene „schöne Turm“ herein. — Bekanntlich ist die Kathedrale der Stadt Burgos eine der prachtvollsten Kirchen Spaniens, die, in der Hauptsache frühgotisch (von 1221 an), nach französischem System einen polygonen Chor mit Umgang und fünf Kapellen hat, während sich in den Details noch maurische Reminiscenzen finden und die Fassade mit ihren Türmen erst 1442 bis nach 1456 von dem deutschen Meister Johann von Köln ausgeführt wurde. Einige Fenster dieser Kathedrale nun läßt der gegenwärtige Erzbischof von Burgos mit gemalten Fenstern schmücken und die Ausführung des über dem nördlichen Portale befindlichen Fensters wurde der königl. Hofglasmalanstalt von **F. X. Zettler** hier übertragen, die hinwiederum mit dem Entwurfe der Gesamtkomposition ihren bewährten Mitarbeiter **Fr. Birkmeyer** betraute. Sie zeigt in reicher architektonischer Umrahmung die Himmelfahrt Mariä in Anwesenheit der Apostel und ist technisch wie koloristisch musterhaft durchgeführt. In derselben Glasmalanstalt wurde jüngst eine Maßwerkrosette von ungewöhnlicher Größe aus der Kirche des vormaligen Cisterzienserklosters Bebenhausen bei Stuttgart, jetzt Lustschloß des Königs von Württemberg, restaurirt. Die Arbeit war der Zettlerschen Anstalt von dem Ulmer Münster-Baumeister Professor Beyer übertragen worden und wurde mit solcher Liebe und mit so eingehendem Verständnis durchgeführt, daß selbst die gewiegtesten Kenner das Neue vom Alten nicht mehr zu unterscheiden vermochten. Die Rosette stammt aus der besten Zeit des 14. Jahrhunderts, war schon früher stark beschädigt und dann von unberufener Hand ohne alles Verständnis restaurirt worden. — **Mathias Schmid** legt eben die Hand an ein Bild, das er „Blindekuh“ nennt. Es ist Sonntag Nachmittag, der Bauer und die Bäuerin sind ausgegangen, das junge Volk ist Herr im Hause. Vier oder fünf lebensfrische junge Dirnen pressen einen halbwüchsigen hübschen Jungen zur blinden Kuh. Dem fehlt es aber trotz der Binde vor den Augen nicht an Flinkheit und die Dirnen müssen alle Vorsicht aufbieten, um seinen Griffen ins Dunkle zu entgehen. Zwei von ihnen fühlen sich auf ebenem Boden nicht mehr sicher genug und haben sich auf die Ofenbank ge[illegible], wo sie sich an den Ofen drücken und die Röcke über

die Knie zusammennehmen; ihre Kameradinnen aber machen sich in der Ecke lustig über den Jungen. — Seitens der königl. Staatsregierung erhielt der Schlachtenmaler Heinrich Lang den ehrenvollen Auftrag, für die neue Pinakothek zwei Schlachtenbilder zu malen. Die Wahl der Motive bleibt dem Künstler überlassen, nur sollen dieselben dem letzten deutsch-französischen Kriege entnommen sein. — In München hat sich kürzlich eine graphische Gesellschaft als Sektion des bayerischen Kunstgewerbevereins gebildet; an ihrer Spitze steht Dr. Max Huttler als erster und Maler König als zweiter Präsident. — Seit der Historienmaler Professor Jos. Flüggen zum Vorstand des Kostümwesens an den Münchener Hoftheatern ernannt worden, zeigt sich nach dieser Seite der Bühne ein neues, frisches Leben. Geschah auch unter dem früheren Regime manches Ersprießliche, so war doch der Mangel einer wissenschaftlichen Basis unverkennbar und trug, was Kostüm sein sollte, nur allzuoft den Charakter des Willkürlichen und Maskenhaften. Das ist nun glücklich vorbei, und obgleich Professor Flüggen in finanzieller Beziehung, wie dies anderwärts ja auch der Fall, nicht freie Hand hat, so ist es ihm gleichwohl schon in der kurzen Zeit seiner Amtsführung gelungen, vieles Neue zu schaffen und Älteres zweckentsprechend umzugestalten, wobei er eine Fülle gediegenen Wissens an den Tag legt und jedem seiner Gebilde damit den Stempel der Echtheit und Wahrheit aufdrückt.

.*. Der Erbauer des Münchener Rathauses, Prof. Hauberisser, hat den Auftrag erhalten, das neue Rathausgebäude für Wiesbaden auszuführen. In der Konkurrenz war der erste Preis dem Projekte von Ewerbeck und Neumeister zuerkannt worden.

B. Da für die Münchener internationale Kunstausstellung v. J. 1883 vom Staate kein roter Heller bewilligt worden war, unternahm bekanntlich die Münchener Künstlergenossenschaft es auf eigene Faust, die Sache in Scene zu setzen. Der nötige Garantiefonds von 200000 Mark war in kürzester Zeit beisammen, und nachdem, im Anfange der Ausstellung wenigstens, ein nichts weniger als glücklicher Stern über dem Unternehmen waltete, gestalteten sich die Verhältnisse dennoch in einer Art und Weise, welche glänzendes Zeugnis ablegt für die Thatkraft, mit welcher die Ausstellung inscenirt und durchgeführt wurde. Die Schlußsitzung des Centralkomités am 22. Februar 1884 ergab folgende Resultate:

Verkauft wurden 383 Kunstwerke für nahezu	700000 Mk.
Zahl der Besucher über	300000
Zahl der Aussteller	1741
Ausgestellte Kunstwerke	3470

Die Abrechnung ergab folgendes Resultat:

Einnahmen	Mk. 369310.28
Ausgaben	322966.34
Überschuß	Mk. 46343.94

welcher dem Fonds für Erbauung des Künstlerhauses zugewiesen ward.

Vom Kunstmarkt.

.*. **Verkauf einer Antikensammlung.** Der russische Botschafter in Berlin, Herr von Saburoff, beabsichtigt, der Köln. Ztg. zufolge, seine Antikensammlung, in welcher sich bekanntlich vorzügliche griechische Terrakotten und Bronzen befinden, zu verkaufen. Das genannte Blatt deutet an, daß die Sammlung vielleicht für die Berliner Museen angekauft werden wird.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Neue Bücher und Kupferwerke.

Huish, Marcus B., und D. Thomas, The Year's Art 1884 a concise Epitome of all matters relating Arts which have occurred in the United Kingdom during the Year 1883, together with Information respecting the Events of the Year 1884. Mit vielen Illustr. 8. London. S. Low. 3 sh.

Schliemann, H., Troja. Results of the latest researches and discoveries on the site of Homer's Troy, and in the Heroic Tumuli and other sites made in 1882, with a journey in the Troad in 1881. With preface and notes. Mit 4 Karten und Plänen und 150 Holzschnittillustr. 8°. 458 S. London Murray. 42 sh.

Zeitschriften.

Gewerbehalle. Lief. 3.
Schmiedeeisernes Gitter, Stil Henri II. — Truhe aus der Sammlung des k. k. österr. Museums in Wien (16. Jahrh.). — Details von Bauten der italienischen Renaissance. — Gestickte Bordüren aus den Klöstern Wienhausen und Lüne (14. 15. Jahrh.). — Moderne Entwürfe: Stuhl von Fr. O. Schulze. — Schale aus dem Tafelsilber des Prinzen Wilhelm v. Preussen. — Boule-Kästchen im Stile Louis XIV. mit Einlagen von Kupfer, Zinn und ciselirter, vergoldeter Bronze auf Schildkrotgrund.

The Academy. No. 616.
The topography of ancient Rome. Von H. F. Pelham. — The exhibition of the royal Scottish Academy. Von J. M. Gray. — Exploration at the tumulus of Marathon. Von H. Schliemann. — The destruction and preservation of egyptian monuments. Von A. B. Edwards.

Revue des Arts décoratifs. Februar.
Les ustensiles de cuisine. Von Proux de Maillou. (Mit Abbild.) — Histoire des amateurs. Von Ed. Bonaffé. — L'étude des ornements. Von J. Passepont. (Mit Abbild.)

The Magazine of Art. March.
More about Algiers. Von J. A. Blaikie. (Mit Abbild.) — Battle and travel. Von Nic. Sobkó. (Mit Abbild.) — Art in the garden III. Von Barclay Day. (Mit Abbild.) — Pictures of Japan. (Mit Abbild.) — The Constantine Ionides collection. Von C. Monkhouse. (Mit Abbild.) — The country of Millet. Von H. de T. Glazebrook. (Mit Abbild.)

The Portfolio. March.
The Artist in Venice. Von J. Cartwright. (Mit Abbild.) — On the Autorship of some italian pictures. Von W. Armstrong. (Mit Abbild.) — Chaldean and assyrian Art. Von W. Watkiss Lloyd. (Mit Abbild.) — Turner in Wharfedale. Von George Radford.

Inserate.

Hierzu eine Beilage von der Creutz'schen Buch- und Musikalienhandlung in Magdeburg.

... E. A. Seemann. — Druck von August Pries in Leipzig.

19. Jahrgang. | Nr. 22.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

Inserate à 25 Pf. für die dreispaltige Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

15. März | 1884.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von Oktober bis Ende Juni jede Woche am Donnerstag, von Juli bis Ende September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Ausstellung des Vereins der Künstlerinnen in Berlin.

Zum neunten Male hat der Verein der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen eine Ausstellung von Arbeiten seiner Mitglieder in einigen Sälen der Akademie veranstaltet und damit ein erfreuliches Zeugnis für seine Lebensfähigkeit abgelegt. An Pariser Verhältnisse darf man freilich dabei nicht denken. Nach einer Schätzung, die eher zu niedrig als zu hoch gegriffen ist, sollen in Paris allein 1000 Künstlerinnen, femmes-artistes, leben. Der Katalog der Berliner Ausstellung enthält dagegen nur etwa 120 Namen, die sich auf Berlin, Dresden, Düsseldorf, Karlsruhe, München, Stuttgart und Weimar verteilen. Von diesen 120 Künstlerinnen hat die Ausstellung ca. 300 Gemälde, Studien, Skulpturen und künstlerisch geschmückte Gegenstände der Industrie (Majolikaschüsseln, Tischplatten, Spiegel, Ofen- und Kaminschirme, geätzte Arbeiten u. dergl.) aufzuweisen, welche drei große Säle füllen. Von sehr bescheidenen Anfängen hat sich der Verein und mit ihm seine Ausstellungen zu einer ganz respektablen Bedeutung entfaltet, die sich am besten in der von ihm unterhaltenen Schule dokumentirt. Die Leiterinnen des Vereins konnten sich der Wahrnehmung nicht verschließen, daß die weibliche Kunstthätigkeit in allem, was Technik heißt, sehr stark zurückgeblieben war, und diesem schweren Mangel suchten sie durch Heranziehung tüchtiger Lehrkräfte zu begegnen. Zu den älteren Lehrern, Prof. Scherres (Landschaftszeichnen), Bublitz (Zeichnen nach der Antike und dem lebenden Modell) und R. Grönland (Blumen- und Stilllebenmalen) sind Dr. Holter für die Porträtmalklasse, Herr Louis für Ornamentzeichnen, Herr Jacob für Aquarelliren ganzer Kostümfiguren nach dem lebenden Modell und Herr Kubierschky für Zeichnen nach dem lebenden Modell hinzugetreten. Die ausgestellten Arbeiten der Schülerinnen stellen besonders der Thätigkeit der Herren Jacob und Holter ein sehr günstiges Zeugnis aus. Der erstere leitet auch den Unterricht in der Anatomie. Im Elementarzeichnen unterrichten Frl. Hoenerbach und Frl. v. Bialke. Die erstere hat einige Stillleben (Faiencevasen mit Blumen) ausgestellt, welche eine sehr ausgebildete und sichere Technik und einen feinen koloristischen Geschmack verraten.

Im Stillleben, im Blumen- und Fruchtstück liegt natürlich sowohl numerisch als künstlerisch der Schwerpunkt der Ausstellung. Auf dieses Gebiet, welches sich weibliche Kunstthätigkeit von Alters her erobert hat, kommt etwa der fünfte Teil der ausgestellten Kunstwerke, und es sind fast durchweg Arbeiten, welche mit außerordentlicher technischer Bravour ausgeführt sind. Die Blumenstücke von Anna Peters (Stuttgart), die Stillleben von Margarethe Hormuth-Kallmorgen (Karlsruhe), Hermine Schmidt von Preuschen (München) und Elise Hedinger (Berlin) stehen durchaus auf der Höhe dessen, was man gegenwärtig in Deutschland auf diesem Gebiete leistet. Es ist nur bedauerlich, daß die größeren Kompositionen dieses Genres, trotz des Aufwandes einer reichen Phantasie, so schwer verkäuflich sind. Jenen Matadoren reihen sich Thekla

[illegible], Hildegard [illegible], Klara [illegible] und [illegible] an. Auch für die Landschaft hat die Ausstellung ein Talent ersten Ranges in Frau [illegible] Parmentier aufzuweisen, deren vene[illegible] und sizilianische Ansichten mit einem [illegible] Realismus [illegible] sind, ohne daß dabei das romantisch poetische Element ganz außer Acht gelassen worden ist. Eine vene[illegible] Landschaft von Helene Stöcke (Silberhütten), voll [illegible] Natürlichkeit und [illegible] der Auffassung. Dann sind noch einige [illegible] schwedische Strandland[illegible] von [illegible] Budzies und einige Ansichten aus den [illegible] und tiroler Alpen von Marie von [illegible] zu nennen, die sich durch Klarheit und Durchsichtigkeit des Tons auszeichnen. Minder erfreu[illegible] die Genrebilder und die Porträts zu [illegible], obwohl die letzteren etwa 40 Prozent der ausgestellten Gemälde ausmachen. Die Technik ist meist [illegible] und charakterlos und die Zeichnung so unbestimmt und [illegible], daß die meisten Bildnisse wie [illegible] aussehen. Eine Ausnahme machen nur das Porträt einer alten Dame, ganz in Weiß mit dem goldenen Hochzeitsschmuck, eine feine [illegible] Studie von Johanna Koweran, und das sehr energisch aufgefaßte Porträt eines alten Herrn von Hermine Gussow. Noch höher steht das Brustbild einer alten Frau aus Benediktbeuren (Oberbayern) von Elisabeth Strempel, welche auch in einigen Kohlenzeichnungen (Bauern aus derselben Gegend) eine beachtenswerte Begabung für Schärfe der Charakteristik offenbart hat.

Der Verein zählt auch eine Bildhauerin, Anna von Kahle, unter den seinigen, die wenigstens den Mut hat, neben Porträtbüsten auch lebensgroße Idealfiguren (hier die einer griechischen Tänzerin) auszustellen. Man darf freilich, um ein günstiges Urteil zu gewinnen, dabei nur auf die Konzeption im großen und ganzen blicken, nicht auf die Durchbildung der einzelnen, besonders der nackten Körperteile.

A. R.

Munkacsy's „Christus vor Pilatus".

Noch nicht drei Jahre sind verstrichen, seit das umfang- und figurenreichste Werk Munkacsy's das Atelier des Künstlers verlassen, und schon hat dasselbe eine Geschichte hinter sich, die für die ferneren Wanderungen des Gemäldes nur von Vorteil sein kann. Munkacsy hatte es ursprünglich zur Ausstellung im Pariser Salon von 1881 bestimmt. Da er sich aber [illegible] noch nicht genug gethan zu haben glaubte, ließ er den letzten Einsendungstermin verstreichen und, als er es nach demselben anbot, verschloß man ihm die Pforte des Salons, weil das Gesetz es so verlangte. Das [illegible] Gesetz' Baudry's „Glorifikation des Gesetzes", das Glanzbild jenes Salons, konnte demnach mit doppelten Ehren bestehen: symbolisch wie künstlerisch. Baudry brauchte sich um die Nachbarschaft Munkacsy's nicht zu sorgen, und Munkacsy ging einem Wettstreit mit Baudry aus dem Wege, dessen Ausgang niemand voraussehen konnte. So gingen zwei große Wandelsterne ihre Bahn, ohne sich zu kreuzen, ohne daß die Jury in Verlegenheit, ihr nationales Selbstgefühl mit der internationalen Höflichkeit in Konflikt gebracht wurde. Jetzt konnten hüben und drüben Komplimente ausgetauscht werden, ohne daß die Aufrichtigkeit derselben durch ein Verdikt der Jury einen bitteren Beigeschmack erhielt. Munkacsy's Gemälde wurde in einer Separatausstellung von dem Besitzer, Kunsthändler Sedelmeyer, gezeigt und zwar, damit der Erfolg von vornherein durch die äußere Inscenirung garantirt war, in einem Raume, der durch Vorhänge und Draperien in eine Art von halbdunkler Kapelle umgewandelt war. Der mystische Dämmerschein, welcher die Beschauer umgab, und im Gegensatz dazu das volle, auf das Bild herabfallende Tageslicht nahmen von vornherein die Sinne gefangen. Jedermann war schon bei seinem Eintritte fest überzeugt, vor einer ganz ungewöhnlichen Kunstoffenbarung zu stehen, und dieses Prestige blieb dem Werke auf seinen Wanderungen durch Österreich, Ungarn und England. In Ungarn kam das berechtigte Gefühl des Stolzes auf den großen Landsmann hinzu, der freilich alles spezifisch Nationale fast vollkommen abgestreift hat, und man eröffnete eine Subskription, um das Gemälde für die ungarische Landesgalerie zu erwerben. Vorderhand hat der Besitzer jedoch den Verkauf desselben abgelehnt, weil er zuvor noch die Vorteile ausnutzen will, die er sich von einer Wanderung durch die großen Städte von Nordamerika verspricht. Wenn man den Zeitungsberichten trauen darf, soll der Enthusiasmus, den das Bild erregt hat, in England am größten gewesen sein. Jedenfalls hat die große von Ch. Albert Waltner nach demselben gefertigte Radirung, freilich ein Werk von seltenen Vorzügen, in England die meisten Abnehmer gefunden. Es fragt sich nur, wie viel von diesem Beifall auf die Rechnung des Malers und wie viel auf die des Stechers kommt, welcher eine Aufgabe, wie sie zuvor noch niemals der Radirnadel gestellt worden war, mit einer Virtuosität gelöst hat, die der künstlerischen Kraft des Malers noch in manchen Punkten überlegen ist. Man kann z. B. behaupten, daß Waltner ein bei weitem größerer „Harmonist" als Munkacsy ist, dessen Kolorit in dem Maße an Haltung verliert, als es sich von der schwärzlichen und grauen Tonbasis entfernt und

breite Massen bestimmt auftretender Lokalfarben in ein Gleichgewicht mit einander zu bringen sucht.

In Berlin, wo die Ausstellung des Bildes im Lokale des Künstlervereins erfolgt ist, hat man in den allgemeinen Enthusiasmus nicht so bedingungslos eingestimmt. Auch hier war der Oberlichtraum zu einem Sanktuarium eingerichtet worden, in welchem nur das Gemälde ein volles Licht empfing. Durch einen demselben gegenüber aufgehängten Spiegel suchte man die Wirkung noch zu verstärken. Wie bei der auf diese Weise bewirkten Zusammenfassung des Lichtes natürlich ist, traten, wenn man in den Spiegel blickte, die Figuren der vorderen Reihe noch plastischer hervor, als wenn man die Leinwand direkt betrachtete. Solche Hilfsmittel sollten aber bei einem wahrhaft vornehmen Kunstwerke verschmäht werden, wie überhaupt die ganze Inscenirung des Bildes einen schaubudenartigen Charakter hat. Selbst bei den Makartschen Wanderbildern hat man sich solcher Jahrmarktskniffe, zu denen auch die künstliche Beleuchtung des Abends gehört, nicht bedient.

Unmittelbar nach „Milton und seinen Töchtern" konzipirt, steht „Christus vor Pilatus" im Werke Munkacsy's am Anfang derjenigen Arbeiten, welche den Übergang aus dem schwarzgrauen Gesamtton zum reinen Kolorismus bezeichnen. Während aber Genrebilder wie „Die beiden Familien", der „Geburtstag", der „Besuch" gleichsam nur Farbenbouquets sind, in welchen Figuren, Möbel, Pflanzen, Stoffe, Geräte u. s. w. mit gleicher Berechtigung nebeneinander wie die farbigen Stifte eines Mosaiks verwendet werden, weil der Maler hier diesen und dort jenen Ton für sein gewolltes koloristisches Ensemble braucht, sind die Figuren auf dem großen Historienbilde mit vollem Respekt vor der menschlichen Form und mit tiefem Ernste behandelt. Dafür sprechen auch die naturgroßen Kopfstudien, welche Munkacsy für die Mitglieder des Sanhedrins und die verschiedenen Erscheinungen in der in das Gerichtshaus hineindringenden Volksmenge nach Pariser Modellen ausgeführt hat. Dieses eifrige Modellstudium klingt sogar in dem Bilde nach. Die Figuren werden nicht durch das Band einer gemeinsamen Empfindung, eines gemeinsamen Willens zusammengehalten, sondern eine jede führt ein selbständiges Leben für sich, wie es dem individuellen Temperament und der jeweiligen Stimmung des betreffenden Modells entspricht. Wir haben eine Versammlung interessanter Naturstudien, charakteristischer Volkstypen vor uns, von denen jede einzelne durch eine besondere Eigenschaft fesselt, aber dieser wohl studirten Kombination von Figuren fehlt der einheitliche Zug einer gemeinsamen, bis zur Siedehitze aufgestachelten Leidenschaft, welche über die gewöhnlichen Äußerungen der individuellen Temperamente emporgewachsen ist. Wir empfangen nicht den Eindruck, als ob die erste Welle einer tobenden Brandung im Atrium des Landpflegers plötzlich zum Stillstand gekommen ist, und man sieht nicht recht ein, weshalb der römische Soldat seine Lanze vorhält, da die einzelnen Aktfiguren keine andere Störung ausüben, als daß sie durch ihre emporgereckten und ausgestreckten Arme die Linien der Komposition zerreißen. Munkacsy ist ein Mann der Kontemplation, kein Künstler, dem die Kraft dramatischer Erfindung zur Seite steht. Die um den Prokonsul herum sitzenden Rabbiner mit ihren prächtigen Bärten und ihren blauen, braunen und pfirsichfarbenen Gewändern, welche ein wahres Entzücken für jedes farbenfreudige Auge bilden, sind Muster orientalischer Beschaulichkeit. Man ist geneigt, den finster vor sich hinblickenden Pilatus, welcher auf den Fingern der linken Hand die Frage abzuwägen scheint: „Was ist Wahrheit?" weit eher für einen blutdürstigen Fanatiker zu halten, als jene würdigen Greise.

Die erste Reihe der Figuren, aus welcher Christus und der Soldat etwas heraustreten, ist von außerordentlicher plastischer Wirkung. Aber dieselbe ist auf Kosten der Figuren des Hintergrundes erzielt, welche so zusammengedrängt sind, als ob sie überhaupt keine Körper hätten. Auf die vorderen Figuren fällt ein volles, kühles Licht, das durch die obere Öffnung des Atriums kommend gedacht ist. Es fällt auf die Stufen, welche zur Exedra des Landpflegers emporführen, so grell, daß seine Reflexe aussehen, als wäre Wasser über die Stufen gegossen. Durch den schroffen Wechsel zwischen der Beleuchtung des Vordergrundes und dem matten Dämmerlichte des Hintergrundes ist das plastische Hervortreten der ersten Figurenreihe wohl zumeist erreicht worden. Daß die Figuren des Hintergrundes aber gar nicht zur Geltung kommen und vor allen Dingen nicht den Eindruck machen, als ob eine große Volksmenge in den Saal hineingestürmt sei, ist hauptsächlich dem Mangel an Luft zuzuschreiben, welche Munkacsy nicht sieht oder doch nicht darstellen will, wie die ganze moderne Pariser Schule, die in ihrem Streben nach sincérité, das man auch mit Einfältigkeit übersetzen kann, mittlerweile auf jenem naiven Standpunkte angekommen ist, von dem die Brüder van Eyck vor 450 Jahren ausgegangen sind.

Noch nicht zufrieden mit der von oben kommenden Lichtfülle hat Munkacsy den Rhythmus der Komposition an drei Stellen durch scharfe Cäsuren unterbrochen: ganz rechts die weiße Toga des Pilatus, etwas links von der Mitte die lange, in das weiße Gewand der Vernunftlosen gekleidete Gestalt Christi und noch weiter nach links das Hemd eines der lautesten Schreier aus dem Volke. Diesem Übermaß von Weiß halten die beiden blauen Gewänder an den äußersten Enden der

[illegible] und die dazwischen eingeschalteten rot-braunen Streifen um so mächtiger die Wand, [illegible] der Kunst [illegible] bleibt, daß jedenfalls keine vollkommene Harmonie erzielt worden ist. Aus dem Hintergrunde drängt sich noch ein dritter blauer Ton, der durch die Thür blickende Himmel, dazwischen, um auch die [illegible] Haltung des Hintergrundes ins Schwanken zu bringen.

Wenn wir oben von Komposition sprachen, so verbinden wir nicht damit den gewöhnlichen Sinn des Wortes. Eine [illegible] Gruppirung von Figuren, ein [illegible] Linienspiel liegt außerhalb der Absichten Munkacsy's. Die Komposition liegt bei ihm ausschließlich in der Kombination der Farben, in der Tonwirkung. Nicht durch den Zusammenklang der Linien, sondern durch den Einklang der Töne sucht er jenen Reiz auf das Auge hervorzubringen, den man als wohlthuend bezeichnet. Um diese Wirkung zu erzielen, behandelt er die Farbenflächen nach Gesetzen, die man nur mit den musikalischen vergleichen kann. Die größere oder geringere Breite und Höhe eines Farbenmomentes ist das Resultat raffinirter Berechnungen, und ihnen opfert er bisweilen sogar die Richtigkeit der Zeichnung; denn nur so sind einige grobe Fehler, welche Munkacsy gewiß ebensogut gesehen hat, wie jeder andere, zu erklären. Die linke Schulter des Pilatus ist vielleicht nur deswegen so breit geraten, weil der dunkle Hintergrund der Exedra einen so umfangreichen Lichtpunkt gebrauchte, und der linke Unterarm des Pilatus ist vielleicht nur deshalb so ungebührlich lang aus dem Ellbogengelenk herausgewachsen, weil Munkacsy an dieser Stelle eine durchgreifende Unterbrechung der weißen Toga für nötig fand.

Wenn solche Motoren im Organismus eines Kunstwerkes maßgebend sind, bleibt für den geistigen Inhalt kein allzugroßer Spielraum übrig. Mit freier Benutzung der evangelischen Überlieferung hat Munkacsy die einzelnen Momente derselben in einen zusammengefaßt. Aber er ist weder dem schlichten Tone seiner Quellen treu geblieben, noch hat er die weltgeschichtliche Bedeutung, welche wir heute mit jenem Vorgange verbinden, zum Ausdruck gebracht. Wir empfinden nicht, daß der begeisterte Träger einer neuen Weltanschauung dem Vertreter einer alten, durch die Autorität der materiellen Macht unterstützten gegenübertritt. Der historische Moment ist auf die Anekdote herabgedrückt. Man glaubt, daß sich zwischen Christus und Pilatus ein interessantes Frage- und Antwortspiel entrinnen wird, und nicht, daß es sich hier um ein Spiel um Leben und Tod handelt. An der Figur des Christus ist der Künstler vollkommen gescheitert. Sein Christus stammt aus der rationalistischen Familie, die E. von Gebhardt begründet hat. Antokolski hat in seinem „Christus an der Schandsäule" denselben Typus plastisch bearbeitet, und Munkacsy hat der hageren, von rötlichem Haar und Bart umrahmten Physiognomie nur noch einen rabulistischen Zug aufgeprägt. Wenn Munkacsy die Absicht gehabt hat, einen verbissenen Fanatiker darzustellen, welcher bei dem Versuche, die Revolution zu predigen, ergriffen worden ist, so hat er seine Absicht vollkommen erreicht. Von dem göttlichen Abglanz, welcher selbst auf den zerlumpten Figuren eines Rembrandt ruht, hat sein Christus nichts abbekommen.

Adolf Rosenberg.

Konkurrenzen.

∴ **In der Konkurrenz um ein Denkmal für den Oberbürgermeister Hasselbach in Magdeburg** hat der Bildhauer Bergmeier aus Berlin (z. Z. in Rom) den ersten, der Reg. Baumeister Adolf Hartung in Berlin den zweiten und die Baumeister Saran und Jahn in Magdeburg den dritten Preis erhalten. Außerdem empfahl die Jury den Ankauf der Modelle Labore et constantia, Aqua felice, Fontana und der Zeichnung Delphin.

Sammlungen und Ausstellungen.

G. G. **Aus Hannover.** Der hiesige Kunstverein hat kürzlich seine 52. Kunstausstellung eröffnet. Für diese Ausstellungen stehen dem Verein im Hannoverschen Provinzialmuseum ein paar das Jahr über leere Räume zur Disposition. Nicht weniger als 760 Kunstwerke kamen dieses Mal zur Ausstellung. Eine verschwindend kleine Zahl bilden davon die plastischen Arbeiten und Aquarelle, so daß etwa 730 Ölgemälde auf zwei kleinere und zwei größere Räume beschränkt und daher zum Teil sehr hoch gehängt werden mußten. Beinahe die Hälfte der beteiligten Maler sind aus München und Düsseldorf. Dann kommen abwärts die Vertreter der Berliner, Hannoverschen, Dresdener und Weimarer Kunst. An Zahl sind die heimischen Kräfte durchaus genügend auf dem Platze erschienen, ohne aber in ihren Werken irgendwelche bemerkenswerte Eigentümlichkeiten zu offenbaren. Überhaupt hätte ein Drittel der ausgestellten Bilder von der Jury ganz gut abgewiesen werden können. Vieles ist offenbar Bodensatz von früheren Ausstellungen. Manches bereits Bekannte gehört freilich hier zu dem besten, was vorhanden ist, so H. Schneiders (München) „Rencontre auf dem Meere" und M. Adamo's grell beleuchtete Revolutionsscene: „Der Sturz Robespierre's". Der Blutmensch gleicht auf diesem Bilde allerdings mehr einem Kammerdiener, der silberne Löffel gestohlen hat. Von der Münchener Ausstellung her bekannt ist Carl von Piloty's großes Gemälde: „Unter der Arena" und Raubers umfangreiche historische Komposition „Die Übergabe Warschau's an den schwedischen General Wrangel in Gegenwart des Großen Kurfürsten". Anderes wohl einer Beachtung würdiges ist von Amberg (Berlin), Binc. St. Lerche (Düsseldorf), Leineweber (Düsseldorf), G. Marx (Düsseldorf), v. Kalkreuth (München), v. Meckel (Karlsruhe), Sperl (München) u. a. m. gesandt worden. Am schwächsten steht es mit den Porträts, die auch an Zahl auffallend zurücktreten. An einzelnen Land- schaften vermißt man jedes Naturstudium; statt Kaffee und Zucker sollte man die giftgrüne Farbe versteuern. Für die äußere Ausstattung der Räumlichkeiten ist so gut wie nichts gethan worden. Geschmacklos ist es auch, im Katalog neben jedes Bild seinen Preis zu setzen. Durch große Zahlen läßt sich mancher urteilsschwache Besucher der Ausstellung leicht völlig beeinflussen.

Vermischte Nachrichten.

∴ **Internationale Ausstellung für Metallindustrie in Nürnberg.** Über die im Sommer 1885 vom bayerischen Gewerbemuseum in Nürnberg zu veranstaltende internationale

Ausstellung von Arbeiten aus edlen Metallen und Legirungen (Organ der „K. v. u. f. D.“) das Programm. Es heißt in demselben u. a.: Die Ausstellungsgegenstände dürfen verkauft, aber vor Schluß der Ausstellung nicht abgegeben werden. Den Verkauf der Ausstellungsgegenstände besorgt das bayerische Gewerbemuseum gegen eine Provision von [illegible] des Verkaufspreises. Jeder Aussteller erhält eine Erinnerungsmedaille, welche die Stadt Nürnberg verleiht. Für hervorragende Leistungen werden außerdem Preise der königl. Staatsregierung in Form von goldenen und silbernen Medaillen verliehen auf Grund der Beurteilungsbeschlüsse eines internationalen Preisgerichts. Nach Schluß der Ausstellung erfolgt die Verpackung und Versendung der unverkauften Ausstellungsgüter durch das bayerische Gewerbemuseum, wobei die Aussteller lediglich die Fracht- und Speditionskosten der Rücksendungen zu tragen haben.

[illegible] **Der Plan eines Neubaues der Berliner Kunstakademie** auf dem Lustgartenplatz ist nunmehr aufgegeben worden. Von den Besitzern des Platzes war ein Anerbieten zum Verkaufe desselben gemacht und vom Senate der Akademie ein bezüglicher Antrag beim Kultusministerium eingereicht worden. Auf das Gesuch ist eine abschlägige Antwort des Kultusministers erfolgt, worin erklärt wird, daß der Plan an allerhöchster Stelle keine Genehmigung gefunden habe. Da jetzt der Akademie für einen Neubau nur noch ein Bauterrain in der Nähe des Polytechnikums zu Charlottenburg verbleibt und gegen die Verlegung nach Charlottenburg die größte Abneigung herrscht, so richten sich die Blicke der Beteiligten, wie die „Vossische Zeitung“ meldet, bereits auf das dem Abgeordnetenhause zum Neubau eines Geschäftshauses angebotene Terrain zwischen Sommer- und Dorotheenstraße, falls das Abgeordnetenhaus von diesem Bauplatze absieht. Andernfalls gehen die Wünsche dahin, die Akademie in ihrem [illegible] Domizil zu belassen.

⁂ **Die Keimsche Mineralmalerei** wird nunmehr auch in Berlin einer praktischen Prüfung unterzogen werden, da die Maler Spangenberg, Körner und Jacob die Absicht haben, bei der Ausführung ihrer Landschaften in der Aula des neuen Polytechnikums in Charlottenburg dieses Verfahren anzuwenden.

[illegible] **Der schöne Brunnen in Nürnberg** wird demnächst unter Leitung des Direktors Essenwein restaurirt werden. Zunächst soll ein neues Bassin angefertigt und dann die steinernen Figuren ausgebessert resp. durch neue ersetzt werden.

Die außerordentlichen Forderungen des preußischen Kultusetats von 2000000 resp. 2600000 Mk. für neue Erwerbungen der Museen und den Ankauf der Speichergrundstücke gegenüber der Museumsinsel für Kunstzwecke sind nun auch in dritter Lesung vom Abgeordnetenhause definitiv genehmigt worden.

E. v. H. **Neue Deckengemälde in der Pfarrkirche zu Batzenhofen.** Auf dem Gebiete der religiösen Historienmalerei werden die Proben immer kümmerlicher und die Talente immer spärlicher. Nirgends merkt man dies deutlicher, als in unseren Landkirchen, deren Wandschmuck ja von diesem Felde gepflückt werden werden muß. Es ist eine recht betrübende Wahrnehmung, daß dies ehemals so reiche Ausbeute liefernde Gebiet heute fast nur taube Halme zeitigt. Um so erfreulicher muß man die Bestrebungen einzelner, das Feld wieder neu zu beleben, begrüßen. Der kunstsinnige Pfarrer des eine Meile von Augsburg entfernten Ortes Batzenhofen, Herr Ad. Bourier, hat im vorigen Jahre behufs Ausschmückung seiner Kirche die Historienmaler Kaspar Lessig und Anton Kanzinger aus München berufen, welche dem ihnen gewordenen Auftrage durch vorzügliche Leistungen entsprochen haben. Die von den genannten Meistern ausgeführten Deckenmalereien bestehen aus drei Hauptbildern: 1. St. Laurentius, der Patron der Kirche, teilt Almosen unter die Armen aus. 2. Derselbe zeigt dem römischen Prätor die Armen als Schätze der Kirche, und 3. der Tod dieses Heiligen. Diese großen Darstellungen sind rechts und links mit kleineren Bildern in Medaillonform umgeben, welche Scenen aus dem Leben der Maria enthalten. Außerdem sind noch die vier Kirchenväter angebracht. Die Kompositionen sind edel und fein gezeichnet. Die Malerei steht auf der besten Stufe gegenwärtiger Maltechnik und ist im Tone so wirkungsvoll und kräftig, daß sie mit den von denselben Künstlern in Öl ausgeführten Altar- und Marienbildern der zwei Seitenaltäre wohlthuend harmonirt.

E. v. H. **Für die Wandmalereien in der Augsburger St. Jakobskirche,** deren Wiederherstellung in Nr. 37 des vorigen Jahrgangs der Kunst-Chronik erwähnt wurde, haben die städtischen Kollegien, in gerechter Würdigung des kunstgeschichtlichen Wertes dieser Malereien, die Auslagen für die dringend nötig gewesene Restauration bestritten, welche von der bewährten Hand des Gemälderestaurators A. Deschler in gewissenhafter und gelungener Weise ausgeführt worden ist. Selbst die Stimmen, welche früher gegen eine Restauration laut geworden waren und die wohl gar eine Entfernung der Bilder gewünscht hätten, weil die Darstellungen, eine Krönung Mariä und ein heil. Antonius, für eine protestantische Kirche nicht passend seien, sind verstummt: ein Zeichen, daß das ästhetische Wohlgefallen an den Kunstwerken stärker ist als die erwähnten Bedenklichkeiten. Die Malereien sind überdies als spezieller Beleg für die Geschichte der St. Jakobskirche doppelt interessant. Das Bild des St. Antonius wurde nämlich, wie aus der aufstehenden Steininschrift hervorgeht, im Auftrag eines Augsburger Bürgers Jacob Haustetter im Jahre 1481 gemalt. Ein im Augsburger Archiv bewahrtes umfangreiches Buch, in welches der genannte Bürger „all sein Seelgerät“, — Stiftungen zum Heile seiner Seele, — besonders ausführlich aber seine Hauptstiftungen für die Jakobskirche einzeichnete, giebt davon Kunde. Trotz der bedeutenden Dimensionen der beiden wiederhergestellten Wandbilder, — (das Bild des St. Antonius mißt 5,60 m Höhe und 3,80 m Breite, die Figur ist allein 4,28 m hoch, die Krönung Mariä's hat 7,20 m Höhe und 3 m Breite) — würde die Kirche einen etwas kahlen Eindruck machen, wenn man nicht an den unbemalten Wänden die der Kirche gehörigen Ölgemälde, welche zum Teil noch in alten, prachtvoll geschnitzten Zierrahmen sich befinden, wieder aufgehängt hätte. Unter diesen vorwiegend guten Bildern stechen zwei wahre Perlen hervor, und zwar zunächst eine „Verkündigung Mariä“, 1,60 m hoch, 1,06 breit, auf Fichtenholz, welche in der Ausstellung von Gemälden älterer Meister in München, 1869, unter der Bezeichnung „Schwäbische Schule“ und „um [illegible]“ ausgestellt war. Waagen, Kunst und Kunstwerke, Bd. II. S. 69, findet zwar an diesem Bilde die Farbengebung im Geschmacke des Burgkmair, aber die Falten mehr in Dürers Weise. Die bewunderungswerte minutiöse Durchführung der Architektur, der Gerätschaften etc. dürfte jedenfalls auf ein früheres Entstehungsjahr weisen, wofür außerdem die ursprüngliche Form der Darstellung, die in zwei Flügel geteilt war, spricht. Das Bild ist keineswegs für diese Kirche gemalt worden. Letztere kam vollständig ausgeleert im Jahre 1650 in den Besitz der Protestanten. Von da an bis 1730 wurden alle jetzt vorhandenen Bilder der Kirche verehrt. Ein von Diakonus Tulla 1717 angefertigtes Verzeichnis führt die erwähnte „Verkündigung“ als Geschenk eines Herrn Blumenschein auf. Das zweite hervorragende Bild ist eine „Beweinung“, welches fast noch schlimmer als die Wandmalereien, mit mehrfacher steinharter Übermalung bedeckt war. Nicht nur die Farbe war ganz entstellt, die Landschaft einfach mit einem Tone zugestrichen, auch die Zeichnung war durch rohe Willkür zur Karikatur verzerrt worden. A. Deschlers Geschicklichkeit gelang es, das Original von der Entstellung wieder zu befreien und damit ein treffliches Werk des Martin Schaffner zu retten, auf welchem die ihm eigentümliche lasurartige frische Farbe, vor allem aber die tiefempfundene Komposition wirkt. Joseph von Arimathia und Nikodemus legen den Leichnam Christi in den Steinsarg. Während sie den heiligen Leib nur vermittelst eines Tuches berühren, hält [illegible] mit dem linken Arme die in [illegible] Schmerze zusammensinkende Maria, neben welcher Magdalena bei lauten Klagen die Arme emporhält. Den Hintergrund bildet baumreiche Landschaft. Das Bild, auf Fichtenholz gemalt, ist 1,12 m hoch und 1,56 m breit.

[illegible] **Archäologische Gesellschaft in Berlin.** Sitzung vom [illegible] Februar. Eingegangen waren: Steffen, Karten von Mykenai; Ephemeris [illegible] III [illegible] Bull. de corresp. hellénique VIII [illegible] Bull. of the school of class. stud. Boston; Treu, Sollen wir unsere Statuen bemalen?; Hirschfeld, Ausflug in den Norden Kleinasiens; Zeitschrift für allgemeine Geschichte, Kultur-, Litteratur- und Kunstgeschichte, Stuttgart. —

Granatapfelmuster geführt hat, und wies dann in der Pflanzenfamilie der Araceen, namentlich in der Blüten- und

gegenüber einen reich gekleideten, anbetenden Priester (9' h.) darstellt, und ein Felsmonument in der Nähe der Straße von

vulkanischem Gestein, 80' hoch, ist auf drei Seiten glatt behauen.

seite einen schreitenden Greif. Den Hintergrund der Kammer,

seiner spanischen Reise geschenkten und von diesem dem königl.

... Stempel mit Cadu... in welcher ... als Beuter des ..., der nicht sicher zu deutende FER ... viel... desselben bezeichnet ist. — Zum Schluß ... von der ... Vase Mon. dell' ..., die von Welcker auf Meleagers Auszug gegen die Kureten gedeutet ist, unter Herbeiziehung der In... Annali 1869, Taf. I die Deutung auf Neoptolemos' ...: vergebens sucht ihn seine Mutter Dei... vergebens klagen die anderen Lyko... Artemis ist als Beschützerin des jagdliebenden ... wenn nicht vielleicht der Maler jener Sage ... Neoptolem zum Sohn der unter Artemis' ... macht. Das Vasenbild, Wiener ... der Vortragende auf den von Homer (Il. II, ...) geschilderten Vorgang in Aulis, wo eine Schlange das Opfer der Griechen störte: auf dem Bilde erscheinen Schlange und Platane in Stein verwandelt, nicht bloß wie ... die Schlange.

Vom Kunstmarkt.

x. — Kölner Kunstauktion. Die Gemäldesammlung des bekannten Kunstschriftstellers M. Unger, welche von dem Sohne desselben, dem Herrn Julius Unger in Cannstatt, noch durch verschiedene Ankäufe vermehrt wurde, kommt am 7. u. 8. April bei J. M. Heberle zum öffentlichen Ausstrich. Über den Wert der hauptsächlichsten Bilder (größtenteils Niederländer) spricht sich in der Vorrede des Katalogs Emmerich ... aus, insbesondere empfiehlt derselbe ein „Opfer Abrahams" von Rubens und „Hero und Leander" von ... der Beachtung der Kunstfreunde. Von beiden Bildern ... und ... anderen sind dem Kataloge Lichtdrucke beigegeben.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Neue Bücher und Kupferwerke.

Waldstein, Ch., Essays on the Art of Pheidias. ... Cambridge, University Press. 5 sh.

Wallace, Dunlop M. A., Glass in the Old-World. ... Illustr. London, Field & Tuer. 12 sh.

Willshire, W. H., A Descriptive Catalogue of early Prints in the British Museum. Vol. II. German and Flemish Schools. ... London, Longmans.

Inserate.

EN VENTE A LA LIBRAIRIE ROUAM

LES

DELLA ROBBIA

LEUR VIE ET LEUR ŒUVRE

PAR

J. CAVALLUCCI ÉMILE MOLINIER

Un magnifique volume in-4°, illustré de plus de 100 gravures dans le texte et de trois eaux-fortes.

Prix: broché **30** fr. — Relié . . . . **35** fr.

. . . . **50** fr.

POLYCHROME MEISTERWERKE

der monumentalen Kunst in Italien vom V. bis XVI. Jahrhundert.

12 perspectivische Ansichten in Farbendruck

HEINRICH KÖHLER,

Neue Separatausgaben zu 3, 4 und 6 Blatt mit Text in Prachtmappe, zum Preis von 60, 80 und 120 Mark.

Diese eleganten neuen Ausgaben stellen sich als prächtige Geschenke für Kunstfreunde, . . . sehr geeigneten Preisen dar, wobei insbesondere noch zu erwähnen ist, dass die Auswahl der Blätter in das freie Belieben gestellt ist.

Die neuen Mappen sind in starkem englischen Calico mit Gold- und Schwarzdruck künstlerisch ausgeführt und auf den Innenflächen mit elegantem Dessinpapier bekleidet.

Neben diesen neuen Ausgaben bleiben jedoch auch die früheren (in Prachtband 250 M., oder einzelne Lieferungen à 36 M., einzelne Blätter à 18 M.) . . . (10)

Leipzig. Baumgärtner's Buchhandlung.

Hugo Grosser. Kunsthandlung.

LEIPZIG, Langestrasse 37 II.

Ad. Braun & Comp. in Dornach u. Paris.

. . . in unveränderlichem Kohleverfahren nach Gemälden, Handzeichnungen, Fresken, Statuen etc.

aller bedeutenden Museen.

Die Gemälde des Museo del Prado in Madrid.

Die Gemälde der Königl. Gemäldegalerie in Dresden.

Kataloge, Musterbücher, sowie jede Auskunft umgehend.

Ansichten nach der Natur von Schweiz und Italien.

Studien für Künstler, aller Art und jeder Grösse, namentlich Actaufnahmen bis zu 45 cm Photographiehöhe. Aus-

Prompteste Besorgung aller Photographien und Kunstsachen. (2)

G. Eichler.

Plastische Kunstanstalt und Gipsgiesserei.

Berlin, W., Behrenstr. 27.

Antike und moderne **Skulpturen.**

v. Stosch'sche **Daktyliothek** mit Winckelmann's Katalog.

Mittelalterliche Medaillen v. Pisano. Dürer u. a. (7)

— Ausführl. Katalog gratis u. franko.

Modellirwachs

nach Recept des Bildhauers Herrn . . . Musch, und von Autoritäten als unübertreffbar anerkannt, empfiehlt . . .

die Wachswaarenfabrik

Joseph Gürtler,

Düsseldorf.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Atlas zur Geschichte der Baukunst.

. . . schule in Buxtehude aus den „Kunsthistorischen Bilderbogen" zusammengestellt. 40 Tafeln mit 300 Abbildungen, 188 . . .

Kulturhistorischer Bilderatlas.

II. Abteilung. Mittelalter.

herausgegeben von

Dr. A. Essenwein

Ornamentale Formenlehre.

Eine systematische Zusammenstellung des Wichtigsten aus dem Gebiete der Ornamentik, zum Gebrauch für Schulen, . . . werbetreibende zusammengestellt von **Franz Sales Meyer,** Prof. an der . . . in Karlsruhe. . . . Tafeln gr. Fol. mit erläuterndem Texte.

bekannten und geschätzten **Unterrichts-Apparates** der grossherzogl. bad'schen Kunstgewerbeschule in Karlsruhe . . .

[illegible] E. A. Seemann. Druck von August Pries in Leipzig

19. Jahrgang.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

20. März

Nr. 25

Inserate à 25 Pf. für die dreimal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1884.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von Oktober bis Ende Juni jede Woche am Donnerstag, von Juli bis Ende September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Über die beiden Jörg Sürlin.

Unter vorstehendem Titel bringt das jüngsterschienene Doppelheft der „Ulmer Münster-Blätter“ aus der Feder des auf dem Gebiete der schwäbischen Kunstgeschichte wohlbewanderten Diakonus **Klemm** wertvolle Beiträge zur Entscheidung der Frage, welchem der gleichbenannten Meister die unter ihrem Namen gehenden Bildwerke überhaupt, insbesondere aber jene in Stein zuzuschreiben seien, sowie einige wichtige, bisher unbekannte biographische Daten über dieselben. Da die Ausführungen durchweg auf urkundlicher Grundlage ruhen, mag es gestattet sein, den Leserkreis der Zeitschrift damit in möglichster Kürze bekannt zu machen.

Der Name Jörg Sürlin findet sich in den Ulmer Urkunden zwischen 1458 und 1521 verzeichnet und zwar in den Jahren 1482—1484 wiederholt mit dem Beisatze „der jung“ oder „junior“, während es früher und später (von 1493 an) immer einfach „Jörg Sürlin“ heißt. Hieraus läßt sich denn schließen, daß erst in den achtziger Jahren dem älteren Sürlin ein jüngerer zur Seite trat und daß jener zu Anfang der neunziger Jahre gestorben sein muß, da nunmehr für diesen ein unterscheidender Beisatz nicht nötig war. Hiernach ergäbe sich für den älteren Meister eine Zeit des Wirkens von 1458 bis um 1490, für den jüngeren von 1482—1521, also von 32, bez. 39 Jahren.

Über die Thätigkeit des jüngeren Sürlin, vorerst abgesehen von der Periode des Nebeneinanderwirkens der beiden in den achtziger Jahren, haben wir folgende inschriftlich oder urkundlich beglaubigte Daten: 1493 verfertigt er die Chorstühle im Kloster Blaubeuren, 1496 den Levitenstuhl daselbst, und 1502 war er, zufolge eines gleichzeitigen handschriftlichen Zeugnisses, an der Kanzel ebendort beschäftigt. 1505 tritt er uns inschriftlich an dem jetzt in der Neithardtschen Kapelle aufgestellten Dreisitz des Ulmer Münsters entgegen, 1506 und 1509 am Levitenstuhl und Chorgestühl zu Ennebach (bei Mengen in Oberschwaben), 1510 am hölzernen Schalldeckel der Kanzel des Münsters zu Ulm; 1508 und 1514 wird er erwähnt, beschäftigt ein „Grab uf und ab zu setzen“, 1512 fertigt er die Chorstühle in der Stadtkirche zu Geislingen, 1514 jene im Kloster Ochsenhausen (nach anderen Angaben den Hochaltar), endlich von 1514—1521 im Verein mit Christoph Langeisen die Altäre im Kloster Zwiefalten, und im letztern Jahr endlich noch einen Stuhl neben der Neithardtschen Kapelle im Münster zu Ulm. Diese ganze Thätigkeit von 28 Jahren liegt ausschließlich auf dem Gebiete der Bildschnitzerkunst, nicht einmal die Tradition weist unserem Meister während dieser Periode irgend eine Bildhauerarbeit zu. Dem entspricht nun auch ganz, was uns aus der eingangs abgegrenzten Mittelperiode als Erzeugnis Sürlinscher Thätigkeit inschriftlich oder urkundlich entgegentritt: also 1482—1484 der nunmehr in Überresten (drei an der Kanzel angebrachten Priesterfiguren) erhaltene Levitenstuhl, der ehemals an dem sog. alten Sakramentshäuschen stand (südlich vom Hochaltar, gegenüber dem Dreisitz vom Jahre 1505), an welchem sich neben Sürlins Namen auch dessen Meisterzeichen [Zeichen] fand, und dessen Entwurf, bezeichnet mit der Jahreszahl 1475 und dem

[illegible] 20 Jahre alt), auf der Stadtbibliothek zu Ulm [illegible] wird. Hiernach wäre also der jüngere Sürlin 1455 geboren und erst um 1521 gestorben, hatte [illegible] Zeichen neben dem älteren seines Vaters) [illegible], auch schon in seinem 20. Jahre [illegible] angewandtes Zeichen bekundet und von 1482, seinem 27. Lebensjahre an, in selbständiger Stellung [illegible] auf dem Gebiete der Bildhauerkunst [illegible].

Über die Thätigkeit des älteren Sürlin liegen dagegen [illegible] urkundlich bezeugte Daten vor: 1458 kommt der Name Sürlin zuerst auf einem [illegible] (jetzt im Ulmer Altertumsverein aufbewahrt) vor, [illegible] 1468 an dem Dreisitz im Chor hinter dem Altar des Münsters, 1469 und 1474 an dem Chorgestühl (im Vertrag dafür wird der Meister: „Jörg Sürlin, der Schreiner, Bürger zu Ulme" genannt). 1473 verfertigt er aus Anlaß eines kaiserlichen Besuches „Bilder zu des Kaysers Stuhl" im Münster. 1474—1480 arbeitet er an einem „Sarch" zu einem Altar, worunter entweder die Umrahmung eines Altars, oder auch die holzgeschnitzten Statuen samt dem sie umschließenden Kasten, oder aber der zur Aufnahme der Märtyrergebeine bestimmte Teil eines Altars zu verstehen sein kann. Hiernach ist also bei dem älteren Sürlin eine Thätigkeit als Bildschnitzer von 1458—1480 beglaubigt.

Allein außerdem muß einer der beiden Sürlin auch als Bildhauer beschäftigt gewesen sein, denn der sog. Fischkasten, der Marktbrunnen am Rathausplatz zu Ulm, trägt den Namen Jörg Syrlin und darunter das mit der Jahreszahl 1482 verbundene Meisterzeichen: und ein erst jüngst aufgefundener Grabstein des Ritters Hans v. Stadion zu Oberstadion zeigt die Inschrift: „Jörg Sürlin zu Ulm 1489" in denselben Schriftcharakteren, wie am Chorgestühl im Münster und am Fischkasten (s. Kunst-Chronik Jahrg. XVII, S. 672). Überdies schreibt die Ulmer Tradition, die sich schon vielfach als zutreffend erwiesen hat, die Vollendung des Sakramentshauses (von 1467 oder 1469—1472) und des Taufsteines (1470) Sürlin zu. Dafür, daß damit nur der ältere Meister dieses Namens gemeint sein kann, bringt nun Diak. Klemm folgende Gründe vor: die letzterwähnten Arbeiten hätte, vorausgesetzt die Tradition habe darin Recht, daß sie dieselben überhaupt einem Sürlin zuschreibt, im Beginn der siebziger Jahre unmöglich schon der jüngere als selbständiger Meister schaffen können, da er damals erst 15—17 Jahre alt war. Das Steinmetzenzeichen des jüngeren Sürlin ist demjenigen am Fischkasten so verwandt, daß die einzige Differenz in der rechts- und linksseitigen Abbiegung des oberen Häkchens eben nur bestimmt ist, Vater und Sohn, wie sie durch das ganze Zeichen sonst verbunden sind, doch noch als unterschieden kundzugeben. Für die Richtigkeit dieser Unterscheidung, bez. ihrer Erklärung spricht auch noch ein drittes, von den beiden Sürlinschen Zeichen auch nur durch eine ähnlich geringfügige Änderung sich unterscheidendes Meisterzeichen: das einem Bildhauer angehört, der es um 1479 an der Empore der Hospitalkirche zu Stuttgart, und 1499 am Hauptportal der Klosterkirche zu Blaubeuren angewendet hat. Denn führt ein schon um 1479 thätiger Steinmetz oder Bildhauer ein sichtlich von einem der beiden Sürlinschen derivirtes Zeichen, und ist derselbe noch 1499 neben dem jüngeren Sürlin thätig, so kann der Meister, nach welchem er bei der Lossprechung als Geselle ein dem seinen verwandtes Zeichen bekommen hat, nur der ältere Sürlin, und dieser muß demnach auch Bildhauer gewesen sein. Dagegen wäre der jüngere Sürlin insolange nur als Bildschnitzer anzusehen, als nicht eine den gemeinsamen Namen tragende Bildhauerarbeit aus einer Zeit nachgewiesen wird, in welcher nur noch er lebte, oder als nicht der Stil der beiden Arbeiten von 1482 und 1489 mit absoluter Sicherheit als ein dem älteren Sürlin fremder, dagegen dem jüngeren verwandter aus sicheren Werken beider festgestellt wird.

Für das bisher unbekannte Todesjahr des älteren Meisters bringt der Verfasser folgende Angaben bei: die Zinsbücher der Pfleger des Münsters enthalten in den Jahren 1485 und 1487 zwei Einträge über einen von „Jerg Sürlin aus seinem Hus in der Ulmer gassen" zu zahlenden und auch richtig gezahlten Zins; im Jahre 1491 ist der gleiche Eintrag über seine Pflichtigkeit durchstrichen und darüber als Schuldner eingetragen „Eberhardt Holwegk, schriner Sürlis tochtermann", der dann bis 1512 immer an der betreffenden Stelle der Zinsbücher wiederkehrt. Es ergiebt sich hieraus 1491 als Todesjahr des älteren Sürlin, denn daß es sich nur um diesen handeln kann, erhellt daraus, daß der 1455 geborene jüngere 1491 noch keinen Tochtermann gehabt haben kann. Dies erklärt dann auch, warum bei dem seit 1482—1484 ersten urkundlichen Wiederauftauchen eines Jörg Sürlin (und zwar sicher des jüngeren) im Jahre 1493, der bis dahin für ihn gebrauchte Beisatz junior nicht mehr nötig erschien.

C. v. F.

Kunstlitteratur.

Die schweizerische Sitte der Fenster- und Wappenschenkung vom 15. bis 17. Jahrhundert. Nebst Verzeichnis der Züricher Glasmaler von 1540 an und Nachweis noch vorhandener Arbeiten derselben. Von Dr. Hermann Meyer. Frauenfeld, 1884.

Ein gesteigertes Interesse wendet sich in jüngster Zeit den alten schweizerischen Glasgemälden zu, einem Kunstzweige, in welchem in der Periode vom 15.—17. Jahrhundert die Schweiz eine originelle volkstümliche Richtung eingeschlagen hat und hervorragende, wahrhaft künstlerische Leistungen aufweist. Außer der streng artistischen ist auch die kunstgewerbliche, geschichtliche und heraldische Bedeutsamkeit dieser Arbeiten nicht zu unterschätzen. Dr. H. Meyers neueste Abhandlung ist als eine der verdienstlichsten Leistungen auf diesem Gebiete zu begrüßen, welche wesentlich zur Aufhellung einer bisher dunklen Partie der Geschichte der schweizerischen Glasmalerei beiträgt; und zwar nähert sie sich der Lösung des Problems auf einem bisher noch nie eingeschlagenen Wege und unter Verwertung gründlicher Studien, namentlich eines reichen urkundlichen Materials. Die Sitte der Fenster- und Wappenschenkung war wohl längst bekannt, und niemand, der sich auch nur oberflächlich mit den alten Schweizer Glasgemälden abgab, konnte dieselbe ignoriren; aber erst indem sie zum Brennpunkt der historischen Untersuchung genommen wurde, trat die geschichtliche Entwickelung, Blüte, Ausbreitung, Ausartung und Verfall dieses Kunstzweiges in der alten Eidgenossenschaft in das Licht voller und scharfer Beleuchtung und erklärt sich ihre Eigenart, die Komposition der noch an ihrer ursprünglichen Stelle befindlichen Serien alter Glasgemälde sowie der Wert oder Unwert jeder einzelnen Scheibe im Urteil der Zeitgenossen und der Nachwelt. Besser erklärt sich nun auch der Kreis der behandelten Gegenstände, ferner die erstaunliche Zahl der thätigen Glasmaler, ergiebt sich das rasche Steigen und der langsame, aber unaufhaltbare Verfall dieser Kunst nach einmal erreichtem Zenith auf ungezwungene und einleuchtende Weise. Das Buch (375 S.) giebt Auskunft über manches, was man kaum darin suchen würde, und zwar gestützt auf authentische Urkunden, und es enthüllt sich uns eine höchst anziehende Partie früheren schweizerischen Kunst- und Volkslebens, wie es auf dem Grunde der historischen Entwickelung des schweizerischen Staatswesens sich ausbildete, wo in bunter Mannigfaltigkeit so viele Herde selbständiger Entwickelung in eigenartigen kleinen Gemeinwesen neben und miteinander in Wechselwirkung traten.

Speziell mit der Künstlergeschichte befaßt sich der zweite Teil, in welchem als Ergänzung zu den vielfachen neuen Aufschlüssen, welche die jüngste Zeit über die Glasmaler der Städte Basel, Bern, St. Gallen, Schaffhausen, Luzern gebracht hat, nun auch die außerordentlich zahlreichen und thätigen Züricher in bisher kaum geahnter Selbständigkeit auftreten, mit Beibringung authentischer Notizen über deren Leben und Werke. Zu rühmen ist auch die scharfe kritische Sichtung, womit angestrebt und im wesentlichen auch erreicht wird, die Schafe von den Böcken, resp. die bloßen Glaser von den Glasmalern, die wirklichen Künstler und Meister von den handwerksmäßigen Dutzendmalern gebührend zu sondern. Neben den in Zürich wohnenden gelangen auch die auswärts angesessenen Züricher Glasmaler zu ihrem Recht, sowie das Arbeitsfeld, auch das auswärtige, der Züricher Glasmaler seine Abgrenzung findet. Eine Anzahl Quellenstellen und anderweitige Belege sind dem Ganzen als Anhang beigegeben. So reiht sich die höchst erfreuliche und gehaltreiche Arbeit würdig an die Arbeiten anderer Züricher Kunstgelehrten der Gegenwart, besonders an die bahnbrechenden Arbeiten J. R. Rahns und die mehr Einzelnes illustrirenden Schriften S. Vögelins an, wodurch die lange vernachlässigte schweizerische Kunstgeschichte aus dem trüben Halbdunkel klarer hervortritt und es sich erweist, daß im Mittelalter und noch in den letzten Jahrhunderten in Helvetiens Gauen nicht bloß das Schwert mit Kraft geschwungen wurde, sondern auch ein reicher Lenz der Kunst seine holden Blüten entfaltet hat.

A. H.

Ornamentale Entwürfe im Stil des Barock, von Jean Lepautre. 60 Tafeln in Lichtdruck. Fol. Berlin, Paul Bette 1883. — Preis 25 Mark.

Seitdem einsichtige Männer erkannt haben, daß die moderne Renaissance sich erheblich von der des 16. Jahrhunderts unterscheidet, daß man ferner nicht so ohne weiteres zwei Jahrhunderte hoher künstlerischer Entwickelung überspringen könne, ja daß in diesen zweihundert Jahren sogar recht Bedeutendes geleistet ist, was uns zum Teil näher steht und mehr zusagt, als das 16. Jahrhundert, wendet man sich auch wiederum den Kunstformen jener Zeiten zu. Sind doch schon, und von durchaus beachtenswerter Seite, Stimmen laut geworden, welche das Barock als den Stil der Zukunft prophetisch verkündet haben! Dürfen wir die weitere Entwickelung unserer Kunstformen und ihre Konsolidirung ruhig abwarten und können wir hoffen, aus dem Zustande des Nachbildens und Anlehnens an ältere Stilarten endlich zu selbständigem Schaffen zu kommen, so müssen wir es doch mit Freuden begrüßen, wenn die einseitige Beschränkung auf die Formen der deutschen Renaissance aufgegeben wird, wenn unser Handwerk — nicht bloß die Architektur — aus den

reichen Quellen, die in den späteren Kunstformen fließen, schöpfen zu schöpfen lernt. Da bietet sich denn zunächst in den reichen Schätzen der Spätrenaissance und in dem malerischen Barockstil, deren auf malerische Wirkung angelegte Formen uns modernen Menschen besonders zusagen, ein überreiches Studien- und Hilfsmaterial. Besonders ist eine Fülle von ornamentalen Motiven in den Publikationen der Architekten jener Zeit zu finden. Ein überaus fruchtbarer Meister unter ihnen war Jean Lepautre (1617—1682), welcher gegen 1500 Blatt ornamentaler Entwürfe für Handwerker gestochen hat. Hier findet sich ein überaus reiches Material, sowohl einfache, überall verwendbare Ornamente und Entwürfe für Innendekorationen, als auch speziell für bestimmte Zweige der Kunstindustrie ausgeführte Musterblätter. Aus dieser Menge von Vorlagen sind in dem vorliegenden Werke auf 60 Tafeln gegen 700 Entwürfe in Auswahl derart vereinigt, daß dieselben von allen Industriellen gleichmäßig benutzt werden können, ohne daß irgend ein Zweig des Handwerks besonders bevorzugt wäre. Die vortrefflichen klaren Lichtdrucke — nach dem Exemplare des königl. Kupferstichkabinets zu Dresden ausgeführt von Römmler & Jonas — geben die Originale scharf und deutlich wieder; der überaus niedrige Preis macht die Blätter besonders für die Werkstatt geeignet, wo recht viele derselben „verbraucht“ werden mögen! A. P.

C. v. F. **Zur Kupferstichkunde.** Im Verlage von Bernh. Quaritch in London ist jüngst eine Reihe kostbarer Werke des italienischen Kupferstichs aus dem 15. Jahrhundert in Faksimilereproduktionen durch Photogravüre erschienen, herausgegeben von Mr. G. W. Reid, dem ehemaligen Kustos des Kupferstichkabinets am Britischen Museum. Die Folge setzt sich aus drei Cyklen zusammen: in erster Linie aus den sechs Blatt Triumphen des Petrarca nach Zeichnungen Fra Filippo oder Filippino Lippi's, welche, aus der Bibliothek des Herzogs von Sunderland von dem genannten Kunsthändler erworben, seither um den Preis £ 2050 in den Besitz des Britischen Museums übergegangen sind und über deren einzigen Kunstwert wir seinerzeit berichtet hatten (s. Kunstchronik XVIII, S. 293); sodann aus den drei Kupfern, welche die Illustrationen des von Ant. Bettini 1477 zu Florenz herausgegebenen „Libro del Monte Santo di Dio“ bilden und wahrscheinlich nach Zeichnungen Botticelli's von Baccio Baldini gestochen wurden; endlich aus den 19 Platten der von Landino 1481 in Florenz veröffentlichten Divina Comedia, welche ebenfalls denselben Meistern zugeschrieben werden. Kopien des letzteren Werkes, welche die vollständige Folge von Illustrationen enthalten, sind äußerst selten, da ein großer Teil der Auflage, gedruckt von Nicolaus v. Breslau, nur zwei davon enthält, die zur Zeit der Veröffentlichung allein vollendet waren. Die Nachbildungen sind in unserem Falle nach den besten Exemplaren des Kupferstichkabinets und der Bibliothek des Britischen Museums ausgeführt. Die Stellen der Gedichte, worauf sich die Illustrationen beziehen, sind den Blättern in englischer Übersetzung beigegeben, auch hat der Herausgeber kurze, aber doch alles Wesentliche enthaltende Erläuterungen über den technischen Charakter und die kunstgeschichtliche Bedeutung derselben hinzugefügt. Die Reproduktionen, von A. Dawson ausgeführt, sind vortrefflich gelungen, so daß das kunstliebende Publikum mit umsomehr [illegible] der auf dem Umschlag angekündigten Fortsetzung [illegible] entgegensehen wird.

Kunsthistorisches.

Fy. **Altitalienische Fresken.** Im ehemaligen Kloster Monteoliveto bei Florenz hat das Fragment eines Wandgemäldes die Aufmerksamkeit der königl. Galeriedirektion auf sich gelenkt, die dasselbe in die Uffizien zu übertragen beabsichtigt. Es war vor einigen Jahren von dem ehemaligen Superior in einem Raume aufgedeckt worden, der einst einen Teil des Refektoriums gebildet hatte. E. Müntz hatte davon zuerst in der Schilderung seiner Streifzüge in den Umgebungen von Florenz im Herbst 1882 (s. Le tour du monde, Jahrg. 1883, S. 180, wo auch eine Abbildung gegeben ist) die folgende Beschreibung gegeben: Es ist nicht schwer, darin die Mittelgruppe einer Darstellung des heil. Abendmahls zu erkennen, die der besten Epoche angehört haben mag. Die lebensgroßen Figuren sind leider zur Hälfte vernichtet, doch unterscheidet man noch deutlich, von links nach rechts fortschreitend, Petrus, den Heiland, Johannes und an der äußeren Tischseite Judas. Trotz der traurigen Verstümmelungen zeigen die Köpfe noch viel Ausdruck; Judas wendet sich mit finsterem Blick dem Beschauer zu, dagegen sind die Züge des Lieblingsschülers, der sein Haupt an die Schulter des Heilands lehnt, voll Lieblichkeit; der Wurf der Gewänder zeichnet sich durch großen Stil aus. Seither hat Milanesi auf Grund von Andeutungen gleichzeitiger Dokumente die Ansicht ausgesprochen, daß man den Schöpfer des Werkes in Sodoma zu suchen habe, der ja auch in Monteoliveto bei Siena, dem Mutterhause des Florentiner Klosters, einen Freskencyklus ausgeführt hat. — Müntz lenkt am obenangeführten Orte die Aufmerksamkeit auch noch auf zwei andere Kunstwerke, die bisher nur wenigen bekannt geworden sind. Das erste ist eine Freske Dom. Ghirlandajo's in der Kirche S. Andrea zu San Donnino (an der Bahnlinie Florenz-Empoli). Sie stellt die Madonna mit dem Kind auf ihrem Schoß in einer Art Nische sitzend dar, zwischen zwei Heiligen, von denen der eine ein Schwert, der andere einen Köcher trägt. Die Komposition ist überaus einfach, aber die Ruhe und Harmonie derselben und die Hoheit der Charaktere kennzeichnen den großen Meister. Das zweite Werk findet sich in der Dorfkirche zu Peretola (an der Trambahnlinie Florenz-Prato) und ist eine Arbeit der della Robbia, die Leiche Christi von Engeln gestützt, Maria links, Johannes rechts davon, Gottvater im Giebel darüber, alles in Halbfiguren, darstellend. Das Werk verdient umsomehr Beachtung, da es — bekanntlich ein ganz seltener Fall bei Arbeiten dieser Schule — zum Teil in Marmor, zum Teil in glasirtem Thon ausgeführt ist. Leider giebt Müntz keine nähere Beschreibung desselben, und so seien denn beide Findlinge nach ihm kommenden Kunstfreunden zu eingehender Berichterstattung empfohlen.

Konkurrenzen.

X. **Preisausschreiben.** Der Verleger der weitverbreiteten Zeitung „Die Modenwelt“ hat für die Zeichnung eines neuen Titelkopfes einen Preis von tausend Mark ausgesetzt. Die näheren Bestimmungen sind aus dem diesbezüglichen Inserat dieser Nummer zu ersehen.

Personalnachrichten.

Wilhelm Holter in Berlin hat einen Ruf als Lehrer an die königl. Akademie der bildenden Künste und Kunstgewerbeschule zu Leipzig angenommen. Holter ist aus der Schule Gussows hervorgegangen.

Carl Bourdet in Braunschweig, ein früherer Schüler Christian Wilbergs, folgt zum 1. Mai a. c. einem Rufe als Lehrer für dekorative Malerei an die königl. Kunstakademie und Kunstgewerbeschule zu Leipzig.

Sammlungen und Ausstellungen.

Fy. **Die Ausstellung von Handzeichnungen,** welche zum Besten des französischen Künstlervereins in der Ecole des beaux-arts zu Paris seit Mitte vorigen Monats eröffnet ist, umfaßt eine bedeutende Anzahl von Werken französischer Künstler vom Ende des vorigen Jahrhunderts bis zur Gegenwart herab. Der Ausschluß der Arbeiten lebender

Meister, zu deren Vorführung ja der Salon jedes Jahr Gelegenheit bietet, hätte wohl gestattet, die Lücken zu füllen, die sich bei der Beschränktheit des verfügbaren Raumes nun in den Reihen der verstorbenen Meister finden; trotzdem bietet die Ausstellung auch in der hierdurch bedingten Unvollständigkeit großen Reichtum und viel Interesse für das Studium der französischen Kunst vom Beginn unseres Jahrhunderts an. — Die Anordnung ist, soweit möglich, in chronologischer Reihe durchgeführt. Der Kunst des 18. Jahrhunderts gehören an und hätten wohl wegbleiben können, da sie sich in ihrer jetzigen Umgebung als Anachronismen ausnehmen — einige interessante Pastellporträts Latours, einige Greuze, eine Reihe reizender Illustrationen zu Lafontaine's Fabeln und einige andere Skizzen von Fragonard und zwei Frauenköpfe von Lepeintre — erst mit L. David stehen wir eigentlich auf dem historischen Boden der modernen Kunst Frankreichs. Er ist durch eine große Reihe von Studien, Skizzen und mehr oder weniger ausgeführten Zeichnungen zu seinen großen Gemälden sowohl, als zu seinen Bildnissen vertreten. Wir nennen als hervorragendste die Skizzen zu den „Horatiern“ und zu „Hektors Abschied“, die ausgeführte Zeichnung zum „Schwur im Ballsaal“, um so interessanter, da das Gemälde selbst nie vollendet wurde, mehrere Studien zu den Porträts dieses Bildes, sowie den Bildnissen Pius' VII., Mr. de Caulaincourts, der Marschallin Soult, Mme. de Valette's u. a. m. Davids unmittelbare Schüler Girodet, Gérard und Gros sind nur durch wenige Nummern ungenügend vorgeführt, um so vielseitiger und vollständiger dagegen mit fast 40 Nummern Ingres. Wir finden darunter die Entwürfe zum „Heil. Symphorianus“ zur „Apotheose Napoleons“, zur „Verlobung Raffaels“ und einige andere seiner Kompositionen; sodann eine zahlreiche Folge von Bleistiftporträts, in denen sich die feine Beobachtungsgabe, die sorgfältige Zeichnung und scharfe Charakteristik des Meisters mehr als in seinen historischen Gemälden zeigt, und von denen wir als die trefflichsten nur jene der Familie Stamaty, M. und Mme. Bertins, Paganini's, Mme. de Haussonville's, M. und Mme. Marcotte's erwähnen. — Fast ebensogut ist Delaroche durch eine große Anzahl Studien zu seinen historischen Gemälden repräsentirt, weniger reich Leop. Robert, Ary Scheffer, Heß und H. Flandrin. In einer zahlreichen Suite von Zeichnungen mit der Feder, Bleistift, Sepia, dem Pinsel, wird uns Prud'hon vorgeführt; von seinen Meisterwerken sehen wir die Entwürfe zur „Entführung Psyche's“, „Venus“, „Hymen und Amor“, Unschuld und Liebe“, „Die Nemesis“, „Die beiden Genien“, die Skizzen der Illustrationen zur „Kunst zu lieben“, zahlreiche Porträtstudien u. a. m. Von Gleyre, der Prud'hon in vielem ähnelt, aber nicht so gut wie er vertreten ist, sehen wir die Kartons zur „Religion“, „Spinnerin“ und dem „Forgeron“, den seither untergegangenen Fresken im Schloß Dampierre, Arbeiten seiner ersten Epoche; dann aus seiner reifen Zeit Studien zur „Omphale“, „Eva“, dem „Bad“, „Der ruhenden Bacchantin“ und „Jeanne d'Arc“. Géricault, der erste und weitaus genialste Vorkämpfer der romantischen Schule, ist durch eine wohlgewählte und zahlreiche Reihe von Arbeiten repräsentirt: die großen Kompositionen zum „Rindermarkt“, und Course de chevaux libres, Studien und Zeichnungen zum „Kampf eines Pferdes mit einem Löwen“, „Neger zu Pferd“, „Wütende Stiere“ und zum „Schiffbruch der Medusa“. Von Delacroix, dessen Schwäche seine Zeichnungen, dessen Stärke seine Farbenskizzen sind, wird uns leider nur eine einzige der letzteren vorgeführt, von Decamps drei Aquarellen, aber leider gar keine seiner großartigen Zeichnungen. Von Barye sehen wir Entwürfe zu seinen berühmten Tiergruppen, von Jacquemart und Regnault reizende Aquarelle, Skizzen von Rousseau und Corot, die für die Bedeutung der beiden Meister nicht genügen, Zeichnungen von Brascassat, Bonnington, Millet, Marilhat, Chassériau und Fromentin. Karikaturskizzen von Daumier und Gavarni, Soldatenskizzen von Charlet, Raffet, Bellangé, endlich von Architekturzeichnungen reizende Aquarelle Dubans und Viollet-le-Ducs großartige Restauration des Theaters von Taormina. — Von lebenden Meistern nimmt Meissonier mit einer Menge Zeichnungen das meiste Interesse für sich in Anspruch, die einen ausgeführte Kompositionen, die anderen Studien und Skizzen, die den Weg vom ersten Gedanken bis zum vollendeten Bilde bezeichnen. — Durch eine Publikation, die im Verlage von Baschet erscheint und neben phototypischen Nachbildungen einen biographischen und erklärenden Text aus der Feder Roger-Balu's bringt, wird die Erinnerung an die interessante Ausstellung bewahrt bleiben.

A. R. **Das Gemälde von Henri Siemiradzki.** „Die Verbrennung des Leichnams eines russischen Häuptlings im 10. Jahrhundert“, welches gegenwärtig in Berlin im Kunstsalon von Emil Ph. Meyer & Co. ausgestellt ist, wird seinen definitiven Platz im historischen Museum in Moskau erhalten, wo es aber nicht einen Ausstellungsgegenstand bilden, sondern, in eine Wand eingelassen, einen dekorativen Zweck erfüllen soll. Mit Rücksicht auf diesen ist das Gemälde zu beurteilen. Da die Wand von einem gegenüber befindlichen Fenster ein grelles Licht empfängt, hat der Maler, um die störende Wirkung der Reflexe etwas zu mildern, das Bild in matten Wachsfarben ausgeführt und sich dadurch der Vorteile begeben, welche er bisher stets durch sein glänzendes, saftiges Kolorit erzielt hat. Die koloristische Wirkung des Bildes ist also außerhalb seines architektonischen Rahmens und seiner eigentümlichen Beleuchtungsverhältnisse eine wenig günstige. Auch eine andere Eigenart der Siemiradzki'schen Kunst, der Reiz des nackten weiblichen Körpers, ist durch den Gegenstand ausgeschlossen. Darum ist diese Arbeit so recht ein Prüfstein für die geistige Kraft des Künstlers, zu welcher man bisher kein großes Vertrauen gehegt hatte. Dieselbe offenbart sich zunächst in der Komposition, welche durch ihren kühnen Aufbau zumeist überrascht, dann aber, wenn man den Eindruck des Fremdartigen und Abstoßenden überwunden hat, fesselt und zur Anerkennung zwingt. Nach einer brieflichen Mitteilung des Künstlers ist das „östliche Rußland“, also wohl eine Gegend des Wolgagebietes, als Schauplatz des Vorganges zu denken, für welchen ihm der arabische Schriftsteller Ibn Foszlan die ethnographischen Details geliefert hat. Ein am Rande mit altslavischen Ornamenten bemaltes, mit phantastischem Bugspriet versehenes Fahrzeug ist auf das Land gezogen und auf einen aus Baumstämmen errichteten Holzstoß gehoben worden. Auf dem Hinterteile thront die Leiche des greisen Häuptlings, in gelben Gewändern und von rötlichgelben Decken umgeben. All seine lebende und tote Habe ist um ihn gruppirt, um von den Flammen verzehrt zu werden. Auf dem Holzstoße liegen geschlachtete Pferde und Rinder, und über ihnen erhebt die junge Frau des Toten, welche geopfert werden soll, verzweifelnd die Hände. Auf dem Verdecke stehen die grausen Vollzieher der Opferhandlung, ein wilder Mann und eine alte Hexe, vermutlich eine Priesterin, mit Beil und Giftbecher, um die Widerstrebende zur Ruhe zu bringen. Auf der Erde sieht man rechts eine Gruppe von drei Klageweibern und links einige Krieger, die sich niedergeworfen haben, und einen greisen Sänger mit ausgestochenen Augen, welcher die Saiten seiner Harfe schlägt. Im Mittelgrunde links bilden Priester mit Götzenbildern und ein Volkshaufen die Zuschauer. Vor ihnen steht ein nackter Mann mit einer brennenden Fackel, der nächste Verwandte des Toten, welcher nach der Sitte den Scheiterhaufen anzünden muß. Seine Haltung scheint auszudrücken, daß er nur mit Widerstreben seiner traurigen Pflicht folgt. Die Komposition ist von unbestreitbarer Wirkung, und auch in den einzelnen Gruppen offenbart sich eine große Energie der Charakteristik. Aber der widerwärtige Stoff, welcher der Neigung des Künstlers nur zu sehr entspricht, verhindert den vollen Genuß dieser Vorzüge, zumal die Ausführung, namentlich in den nackten Oberkörpern der Krieger, flüchtiger und roher ist, als es selbst der dekorative Zweck des Bildes gestattet.

A. R. **Aus Gurlitts Kunstsalon in Berlin.** Trotz der kurzen Zeit ihres Bestehens hat diese permanente Ausstellung eines strebsamen Kunsthändlers schon zum sechsten Male mit ihrem Bestande wechseln können. Die Spezialität derselben ist Arnold Böcklin, dessen neueste Arbeiten stets bei Gurlitt zu sehen sind. Sie bilden auch neben einigen Bildern aus der Münchener Ausstellung, welche als bekannt vorauszusetzen sind („Die Anbetung der Hirten“ von W. Diez, „Der Leierkastenmann“ und „Die Tambourübung“ von Fritz Uhde, „Die Taufe“ von dem Neapolitaner G. de Chirico), das Hauptinteresse der neuen Ausstellung. Es sind diesmal zwei Gemälde von mittlerem Umfange, deren eines, „Die Toteninsel“, die glänzenden Vorzüge des Meisters und nur

[illegible] in einer jeden [illegible] und bekämpfenden Kraft offen [illegible], [illegible] das andere „[illegible] und [illegible]“ auf den [illegible] am Gestade des [illegible]“, sind [illegible] [illegible] Freude an der [illegible] Landschaft [illegible]. Die Totenmühle, [illegible] von [illegible] Mauern [illegible], nur auf einer Seite [illegible], im Meer liegt und von dunklen [illegible] überschattet ist, steht auf gleicher Stufe mit einer [illegible] in der Schwachen [illegible], mit der „Villa am Meer“. Die sanfte Harmonie, [illegible] über der [illegible] Stätte der Toten lagert, teilt sich dem Beschauer mit. [illegible] in [illegible], in welcher der [illegible] und der malerische [illegible] gleichsam symphonisch zu [illegible] [illegible] dem einsamen Friedhofe spannt sich ein leicht mit bräunlichen Wolken überzogener Himmel, und durch das [illegible] Meer gleitet eine Barke mit einem Leichnam der [illegible] zu. [illegible] erhalten wir wieder die [illegible], daß Böcklin nicht in grotesken und bizarren Phantasien versunken ist, sondern immer noch die [illegible] Kraft besitzt, um sich zu der reinen Höhe echter Poesie emporzuschwingen. — Ein stimmungsvolles Interieur von [illegible], „Vortrag beim Kardinal“, entschädigt für die [illegible] Bilder, denen der Künstler seine Vertretung auf der Münchener Ausstellung überlassen hatte. Die letzte Arbeit von Oskar Begas, eine [illegible] Landschaft bei Abenddämmerung, zeigt, daß dieser empfindungsreiche Naturfreund in der Landschaftsmalerei sich viel freier, wahrer und geistvoller bewegte, als im Bildnis, dem er hauptsächlich seine Thätigkeit widmete. Scherres hat in zwei Marinen aus Zoppot bei Danzig mit Glück ein neues Gebiet betreten und dabei zugleich eine flottere Technik und einen größeren Farbensinn entfaltet. Dagegen bewegen sich die orientalischen Landschaften von Eugen Bracht, welcher noch immer seine Reise nach Syrien und Palästina ausbeutet, auf einer abwärtsführenden Ebene. Die „Rast der Karawane in der Araba“ ist eine harte, hölzerne Malerei, welche nichts von den Eigentümlichkeiten des sonst so schätzbaren Koloristen aufzuweisen hat. Marinen und Landschaften von A. und O. Achenbach, eine Nillandschaft von W. Gentz, „Das Frühlingsmärchen“ von G. Max, das vornehm gehaltene und fein charakterisirte Porträt des Sängers Georg Henschel am Klavier von Alma Tadema, eine venezianische Wasserträgerin von Passini und zwei spielende Kinder von J. Scheurenberg bilden den Rest der Ausstellung, welche wegen ihrer Beschränkung auf wenige, aber auserlesene Werke einen sehr günstigen Eindruck macht.

* Die vierzehnte Jahresausstellung der Wiener Künstlergenossenschaft wurde am 15. d. M. durch S. Maj. den Kaiser feierlich eröffnet. Die Ausstellung umfaßt 5[illegible] Nummern, welche die Räume des alten Künstlerhauses und den „deutschen Saal“ des Neubaues füllen. In dem letzteren sind ausschließlich Werke der Plastik aufgestellt, deren reiche und glänzende Vertretung der diesjährigen Ausstellung ihr eigentümliches Gepräge verleiht. Alles weitere behalten wir der Spezialberichterstattung vor. Die Ausstellung bleibt zwei Monate lang geöffnet.

Vermischte Nachrichten.

.*. Eine Arbeit des Meisters Ambrogio Foppa gen. Caradosso ist kürzlich von Baron A. v. Rothschild in Paris erworben worden. Es ist die in Gold und Bergkrystall ausgeführte Krümme eines Bischofsstabes, welche Leo X. für den Kardinal d'Avila, den Beichtvater Philipps des Schönen von Burgund, anfertigen ließ. Die Kurvatur wird von einer Gruppe gekrönt, welche Gottvater, von zwei Engeln angebetet, darstellt. In der Krümme ist eine Krystallplatte befestigt, in welche eine Anbetung der Hirten eingravirt ist. Ein Mann klammert sich, mit dem Ausdruck des Schreckens in den Zügen, an diese Platte, um nicht in die Verdammnis hinabgestoßen zu werden. Die Ausführung dieser letzteren Figur zeugt von besonderer Meisterschaft.

.*. Gedenktafel für Rafael Mengs. Das Stadtverordnetenkollegium von Aussig hat beschlossen, den Stadtrat zu beauftragen, am Geburtshause von Rafael Mengs (Marktplatz 37) eine des Künstlers würdige Gedenktafel anzubringen. Bei dieser Gelegenheit machte der Stadtdechant P. Weis die Mitteilung, daß der 12. März 1728 keineswegs der Geburtstag, sondern der Tauftag des Künstlers ist, wie er aus der Taufmatrikel ermittelt hatte.

Vom Kunstmarkt.

H. Maurers Kunstauktion in München am 22. April. Im Auftrage der Erben des Grafen Franz von Sternberg-Manderscheid, der Fürstin Marie Lobkowitz und einiger anderer Privaten kommt eine interessante Gemäldesammlung zur Versteigerung. Der illustrirte Katalog enthält 374 Nummern.

.*. Bei der Versteigerung der Sammlung Fau in Paris, welche an hervorragenden Werken der Kleinkunst des 15. und 16. Jahrhunderts außerordentlich reich ist, wurden ganz enorme Preise erzielt. Die Statuette einer reichgekleideten Frau, eine deutsche Arbeit aus der Mitte des 16 Jahrhunderts in Buchsbaumholz, brachte 21000 Frs. Eine Gruppe von Buchsbaum, Maria von Engeln gekrönt, 7020 Frs.; eine Statuette aus demselben Material, ein Ritter in einem Ordensmantel, 6900 Frs.; eine Büste Colberts von C. Lacroix (von 1660), 3550 Frs.; ein Hautrelief in Carraramarmor, Madonna mit dem Kinde, Zeit und Stil der Robbia's, 4500 Frs.; eine Sirene auf einem phantastischen Getier, italienische Bronze des Cinquecento, 7200 Frs. Ein Besteck aus ciselirtem gravirten und vergoldeten Silber und mit Diamanten und Rubinen besetzt, dessen Griffe von Engelfigürchen gebildet werden, erzielte 24000 Frs. Es ist ebenfalls eine deutsche Arbeit aus Augsburg oder Nürnberg. Einige deutsche Tischuhren mit horizontalem Zifferblatte und mit Reliefs aus vergoldetem Kupfer wurden mit 4 und 5000 Frs. bezahlt. Das Gesamtergebnis der Versteigerung belief sich auf rund 490800 Frs.

Zeitschriften.

L'Art. No. 475.
Une des plus anciennes gravures connues avec date. Von Eug. Dutuit. — Sixième exposition de la société d'aquarellistes français. Von P. Leroi. (Mit Abbild.)

Christliches Kunstblatt. No. 3.
Kirchenbau und Kirchenschmuck in Nordamerika. — Zur Ikonographie der Verkündigung Mariä.

The Academy. No. 618.
A history of greek sculpture by A. S. Murray. Von O. Benndorf. — Messrs. Agnews exhibition. — Mr. A. Hartshorn and the archeological institute. — Notes from Asia minor. Von W. M. Ramsay. — Apollo and Marsyas. Von J. G. Walter.

The Art-Journal. März.
The progress of american decorative art. Von Mary G. Humphreys. (Mit Abbild.) — Frederick Sandys. (Mit Abbild.) — Our national art education. Von W. E. Crowther. — Lombard colour studies. Von Vernon Lee.

Inserate.

Preis-Ausschreiben.

Die unterzeichnete Verlagshandlung erläßt hiermit ein Preis-Ausschreiben für die beste **Zeichnung eines neuen Titelkopfes** zu ihrer Zeitschrift **„Die Modenwelt“** und ladet zur Betheiligung an der Bewerbung ein.

Als Preis sind

Tausend Mark

ausgesetzt, welche jedenfalls und ungetheilt zuerkannt werden sollen.

Die Bedingungen sind folgende.

Der Kopf soll durch eine figürliche Darstellung den speciellen Charakter des Blattes zum Ausdruck bringen. Die bisherige Allegorie, welche die Mode darstellt als eine herrschende Göttin, von Genien umgeben, erscheint für diesen Zweck völlig angemessen und soll daher in ihrem Grundzuge beibehalten werden.

Der Titel „Die Modenwelt“ ist in leicht leserlicher, deutscher, nur mäßig verzierter Schrift in der Größe und möglichst an der Stelle der bisherigen Titelschrift in dem Kopfe anzubringen; allenfalls kann die Schrift der Länge nach ein wenig gedehnt werden. Ebenso ist der Nebentitel „Illustrirte Zeitung für Toilette und Handarbeiten“ in gezeichneten Buchstaben, nicht in Drucktypen, von der ungefähren Größe der jetzigen Buchstaben in die Composition hineinzuziehen. Im Uebrigen bleibt Vertheilung und Gestaltung dem Künstler überlassen. Jedoch ist zu bemerken, daß die Verlagshandlung eine einheitliche Zeichnung zu erhalten wünscht, bei welcher die figürlichen und ornamentalen Theile hinreichend durchgebildet sind, nicht aber Skizzen, welche nach der einen oder der andern Seite hin weiterer Bearbeitung bedürfen.

Es ist gestattet, daß für die Ausführung des figürlichen und ornamentalen Theiles sich zwei verschiedene Kräfte verbinden; doch gilt der Einsender allein als Preisbewerber.

Der Raum, der für den Titelkopf auf dem Blatte zur Verfügung steht, beträgt 9 Centimeter in der Höhe und 24 1/3 Centimeter in der Breite. Die Zeichnung ist auf Papier auszuführen, und zwar in doppelter Größe (18 zu 48 2/3 Centimeter). Die Art der Ausführung, ob in Bleistift, Tusche oder dergl., bleibt den Bewerbern überlassen; die Zeichnung muß indeß in photographischer Verkleinerung auf den erstgenannten Maßstab für den Holzschnitt berechnet sein.

Eine Nummer der „Modenwelt“ wird auf Wunsch frei übersandt.

Die Zeichnungen sind bis spätestens den 1. Juli 1884 an die Verlagshandlung frei einzusenden; dieselben — und ebenso die Umhüllung — dürfen den Namen des Urhebers nicht tragen, sind indessen mit einem Motto zu versehen, welches außen auf einem beizufügenden versiegelten Couvert zu wiederholen ist, das innen die vollständige Adresse des Absenders enthält.

Die Entscheidung über die Preiswürdigkeit ist einer Jury übertragen, welche aus den Herren

Regierungsrath Dr. Jakob von Falke, Vice-Director des k. k. Oesterreichischen Museums für Kunst und Industrie zu Wien,
Dr. Georg Hirth, Herausgeber des Formenschatzes und des Deutschen Zimmers, in München,
Professor Dr. Julius Lessing, Director der Sammlung des Kunstgewerbe-Museums zu Berlin,
Professor Paul Meyerheim, Mitglied der Akademie der Künste zu Berlin
und dem Verleger, Franz Lipperheide in Berlin,

besteht.

Die Entscheidung der Jury wird am 1. September 1884 in folgenden Zeitschriften mitgetheilt werden:

Blätter für Kunstgewerbe, Wien.
Die Graphischen Künste, Wien.
Gewerbehalle, Stuttgart.
Illustrirte Frauen-Zeitung, Berlin
Illustrirte Zeitung, Leipzig.
Kunst und Gewerbe, Nürnberg.
Pallas, Magdeburg
Ueber Land und Meer, Stuttgart.
Verhandlungen des Vereins für deutsches Kunstgewerbe, Berlin.
Zeichenhalle, Berlin.
Zeitschrift für bildende Kunst, Leipzig.
Zeitschrift des Kunstgewerbe-Vereins, München.

Zu gleicher Zeit erfolgt die Auszahlung des Preises und die freie Rücksendung der übrigen Zeichnungen.

Durch die Auszahlung des Preises geht die preisgekrönte Zeichnung in das unbeschränkte und alleinige Eigenthum der Verlagshandlung über. Für letztere besteht eine Verpflichtung zur Anwendung des preisgekrönten Kopfes nicht.

Berlin W, Potsdamer Straße 38, den 1. März 1884.

Die Verlagshandlung von Franz Lipperheide.

Hierzu zwei Beilagen: eine von der Fachschule in Iserlohn und eine von E. A. Seemann in Leipzig.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von August Pries in Leipzig.

19. Jahrgang.

Beiträge
sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

27. März

Nr. 24

Inserate
à 25 Pf. für die dreimal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1884.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von Oktober bis Ende Juni jede Woche am Donnerstag, von Juli bis Ende September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Kunstlitteratur.

Kunstgewerbliche Arbeiten aus der kulturhistorischen Ausstellung in Graz 1883. Photographisch aufgenommen von Leopold Bude, Chemiker und Photograph, ausgewählt von Carl Lacher, Bildhauer und Professor an der Staatsgewerbeschule in Graz. Verlag von Friedrich Goll. Heft 1—4. Fol.

Dieses schöne Unternehmen macht sich zur Aufgabe, die hervorragendsten Werke der Kleinkunst und des Kunstgewerbes, welche auf der kulturhistorischen Ausstellung in Graz im Jahre 1883 ausgestellt waren, durch Lichtdruckblätter in 10 Heften zu je 10 Blatt zu veröffentlichen. Daß die Auswahl eine treffliche ist, dafür bürgt der Redakteur, welcher durch seine Entwürfe auf kunstindustriellem Gebiete sich längst einen wohlklingenden Namen in Deutschland gemacht und bewiesen hat, daß er kunstgeschichtliche Kenntnisse und Geschmack, die nicht immer vereint anzutreffen, glücklich verbindet.

Das erste Heft bringt an der Spitze den sogenannten „Landschadenbundbecher“, Eigentum der Landschaft Steiermark,[1] ein Objekt, dessen Provenienz, dessen sonderbarer Name und dessen Urheber in ein, bis jetzt wenigstens, undurchdringbares Dunkel gehüllt sind. Daß der Pokal ein Werk allerersten Ranges ist, beweist schon der Name Jamnitzer, welchen die Tradition daran knüpfte; und was die Größe betrifft (er hat eine Höhe von 103,5 cm), so dürfte er wohl unerreicht dastehen. Obwohl der Stil an Jamnitzer erinnert, so ist doch durch den von Professor Luschin entdeckten Augsburger Pinienzapfen, den „Stadtpyr“, welcher neben dem Künstlerzeichen (einem übereck gestellten Quadrat mit dem Monogramm S. H.) am Fuße des Gefäßes eingeschlagen ist, das Werk als Augsburger Arbeit konstatirt. In demselben Hefte befindet sich die Abbildung eines prächtigen Niederländer Gobelins aus dem 16. Jahrhundert, „Die Anbetung der Magier“ darstellend, nach Venezianer Zeichnung, aus dem Schlosse Eggenberg bei Graz, zu den vorzüglichsten Arbeiten dieser Art zählend. Ferner einer der beiden berühmten Reliquienschreine des Domes zu Graz, welche nach langjährigen, oft abenteuerlichen Konjekturen (Steinbüchel schrieb sie trotz der charakteristischen Ornamente der italienischen Frührenaissance, sogar dem Niccolo Pisano zu) definitiv als ehemalige Brauttruhen der Familie Gonzaga zu Mantua festgestellt wurden, mit den Trionfi Petrarca's in Elfenbeinreliefs von seltener Meisterschaft in künstlerischer und technischer Beziehung.[1]

Ferner ist aufgenommen die schmiedeeiserne Sakristeithüre der Stadtpfarrkirche zu Bruck a. M.

1) Galvanoplastische Kopie im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie zu Wien.

1) Siehe die Reliquienschreine im Dome zu Graz von Johann Graus. Graz, Buchhandlung Styria 1882, und Zeitschrift für bildende Kunst, 15. Band, S. 67 u. ff., wo vom Verfasser dieses Berichtes die Zeit der Entstehung auf 1460 festgestellt wurde.

aus der Mitte des 15. Jahrhunderts¹). Dieselbe ist [illegible] durch Eisenbänder in Rautenfelder geteilt, welche mit den zierlichsten, fast filigranartigen Ornamenten aus getriebenem Eisen bedeckt sind, die sich von abwechselnd roten und blauen Pergament unterlagen wirksam abheben. Der Thürklopfer daran ist an sich ein kleines Meisterstück und die Ornamentierung der Partie mit dem Schlüsselloche von höchst origineller Erfindung. Ein Aufsatzschrank aus Ebenholz aus dem 16. Jahrhundert vom Schlosse Eggenberg bei Graz, ein schöner Bucheinband von gepreßtem Leder mit getriebenen Bronzebeschlägen aus dem 15. Jahrhundert, Eigentum der k. k. Universitätsbibliothek in Graz, eine Serie von Thürklopfern, gotisch und Renaissance, Zinnteller von 1567, deutsche Steinzeugkrüge und eine Serie von Prachtpartisanen und Halbarten vom 16. und 17. Jahrhundert aus dem landschaftlichen Zeughause in Graz schließen das erste Heft.

Im zweiten Hefte finden wir zunächst eine Abbildung des Mittelraumes der Ausstellung mit der großen schmiedeeisernen Brunnenlaube von Bruck a. M. als Mittelstück, den zwei Renaissancethürverkleidungen vom Schlosse Radmannsdorf in Weiz und den fünf gestickten Maultierdecken von Eggenberg als obere Wanddekoration. Die Brunnenlaube aus dem Jahre 1626, wiederholt abgebildet und veröffentlicht,²) zählt zu den brillantesten Schmiedeeisenwerken Deutschlands. Es liegt ein eigener Reiz in der schwungvollen, oft fast verwirrten Führung der Eisenstäbe, die sich nach zahllosen Windungen an gewissen Konzentrationspunkten der Konstruktion zu mächtigen Volutenblumen vereinen, die wie im Übermute des zähen, widerstandsfähigen Materials ihre auf schlanken Stielen baumelnden Häupter keck in die Luft hinausstrecken. Die launige Inschrift am Sockel nennt einen Hans Praßer; ob derselbe aber der Gründer oder Stifter des Brunnens, oder der Künstler desselben war, bleibt unentschieden.

Das nächste Blatt bringt eine der obengenannten Samtdecken, welche bei dem feierlichen Einzuge des Fürsten Johann Anton von Eggenberg als außerordentlicher Gesandter des Kaisers in Rom am 18. Juni 1638 Verwendung fanden. Sie enthält in reicher plastischer Gold- und Seidenstickerei das Wappen der Eggenberger, umgeben von einem opulenten Rankenwerk in Gold, von Masken, Fruchtschnüren rc. und ist ein glänzendes Zeugnis der etwas schwerfälligen Prachtentfaltung jener Zeit. Es folgt dann eine der genannten Thürverkleidungen vom Schlosse Radmannsdorf in deutscher Renaissance und zwar aus jener frühen Zeit, 1563, in welcher das System der Eisenbeschläge, des Nägel- und Nietenwerkes, sinnlos in Holz und Stein ausgeführt, das System der Hörner und überladenen Kartouchen noch nicht den Organismus des Aufbaues verwirrte und störte. Als bei der Restauration der zwei Thürverkleidungen (und zwar bei der anderen, hier nicht abgebildeten) eine intarsirte Holztafel am Sockel abgenommen wurde, zeigten sich auf dem inneren rohen Holze folgende Inschriften: Meister?) Niclas Keutthel von Lundershausen nahe bei Heldrungen gelegen im lantt zu Donringen hatt mich gemachtt 1564, dann unterhalb: „Michael Eschidnich von Camenz in der Oberlausitz hatt mich gemachtt anno 15 in 64 jar.“ Der zweite Reliquienschrein vom Dome in Graz, ein 1,6 m Durchmesser haltender polychromer Totenschild des Franz Freiherrn auf Pernegg von 1615, ein schmiedeeisernes Thürgitter aus dem Ende des 16. Jahrhunderts, drei Bronzeuhren in Turmform, die schöne geätzte Rüstung des Obersten Colonna-Fels, ein Zinnkrug mit allegorischen Figuren und ein doppelthüriger Schrank mit reichem Intarsiaschmuck vollenden dieses Heft.

Das dritte Heft bringt das herrliche Taufbecken samt Kanne der Grafen von Herberstein, eine Augsburger Arbeit vom Ende des 16. Jahrhunderts, aus Silber, vergoldet mit Emails.¹) Weniger durch Schönheit der Form auffallend, als historisch interessant ist die Doppelsänfte mit dem Wappen der Bathori. Dieselbe hat zwei gegenliegende Sitze, so daß die darinnen Sitzenden bequem miteinander sprechen können, Spritzleder für die Füße und ein Dach, auf vier samtüberzogenen Stützen ruhend. Sie ist Eigentum des landschaftlichen Zeughauses in Graz, und da ein Bathori, nämlich Sigmund, die Tochter Erzherzogs Carl II., Maria Christine, heiratete, so wird man kaum fehlgehen, wenn man die Sänfte diesem Ehepaar als einstiges Eigentum zuschreibt. Ein großer geschnitzter Schrank im Renaissancestile, dessen mächtiger, aus Blattornamenten aufgebauter Giebel merkwürdigerweise an arabische Motive anklingt, eine geschnitzte Truhe italienischer Abstammung, beide aus dem 17. Jahrhundert; eine geätzte Eisenkassette, ein gotisches Thürschloßblech mit reichem, technisch originell durchgeführten heraldischem Zierwerk, eine geätzte Reiterrüstung, ein kostbarer Bucheinband von 1592 aus dem Stifte Rein, eine Sammlung von Kacheln und Gesimsstücken von

1) In Farben abgebildet: Heider und Eitelberger, Kunstdenkmale des österreichischen Kaiserstaates, und besprochen in den Mitteilungen der k. k. Centralkommission, 15. Bd, S. 18.

2) Mitteilungen der k. k. Centralkommission, 15. Band, S. [illegible]

1) Galvanoplastische Kopie im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie.

Majolikaöfen, endlich der schöne silberne Kelch aus der Spätgotik von Maria Rast bilden den Inhalt dieses Heftes.

Im vierten Hefte befindet sich die Bacchusmaske aus Bronze (20 cm hoch), welche im vergangenen Sommer bei Cilli gefunden wurde, Eigentum des dortigen Museums. Es ist eine römische Arbeit, mutmaßlich aus dem 2. Jahrhundert n. Chr. Der prächtig modellirte Kopf mit offenem Munde ist von üppigen Haarbüscheln und einem eigentümlich behandelten Bart umrahmt, an welchem die Haarlocken spänenartig angeordnet sind, an die Stilisirung der assyrischen Bildwerke erinnernd. Weiter findet sich die zweite der vorhin namhaft gemachten Thürverkleidungen, diesmal nach einer Handzeichnung, bei welcher die in der Photographie nicht genügend zum Ausdruck gebrachten höchst delikaten Intarsien zu voller Wirkung kommen. Eigentümlich ist der gotische Schrank mit geschnitztem Maßwerk und Intarsien aus dem Ende des 15. Jahrhunderts. Bei aller Anerkennung der Schönheit des Maßwerkes gesteht man diesem plumpen Unding gegenüber, daß die Renaissance im Punkte der Möbel und der Wohnlichkeit der Zimmereinrichtung eine ästhetische Erlösung war. Wie wohlthuend sind doch die Formen eines Renaissancemöbels mit seiner anmutigen Massengliederung gegenüber dieser hölzernen Festungsmauer, welcher das reichste und zierlichste Maßwerk kein Leben einzuhauchen vermag!

Von Eisenarbeiten, an denen die Ausstellung bekanntlich sehr reich war, finden sich: ein gotisches Thürlein aus Schmiedeeisen von einem Sakramenthäuschen zu Vordernberg, ein prächtiges Abschluß- und Oberlichtgitter aus der Mitte des 16. Jahrhunderts (letzteres etwas später) vom Kalvarienberg bei Graz und ein schmiedeeisernes Schlosserschild (Wandarm) von 1680. Alle diese Werke zeigen die Höhe der Schmiedekunst Steiermarks in vergangenen Jahrhunderten und geben der modernen Industrie im Lande des Eisens lebhafte Winke, wohin sie ihr Augenmerk zu richten hat. Die gotische Monstranz des Dörfchens Jagerberg aus der Mitte des 15. Jahrhunderts, Silber vergoldet, kann wohl in ihrer einfachen aber edlen Gliederung als die erste des Landes bezeichnet werden. Ein Zinnkrug der Gemeinde Gnas von 1587, im Figürlichen von hinreißender Naivetät, eine Serie von Ledergürteln aus dem 17. und 18. Jahrhundert, teils mit Pfauenfedern gestickt, teils mit Zinnnieten geziert, höchst lehrreich für stilistische Behandlung von derlei Objekten, und zwei persische Faienceteller schließen dieses Heft.

Wir sehen mit Spannung der weiteren Publikation entgegen, haben aber schon jetzt den vollen Eindruck, daß dieses Werk für die moderne Kunstindustrie reichliches Material zum Studium und zur Nachahmung bietet.

Graz. Josef Wastler.

Real-Lexikon der Kunstgewerbe von Bruno Bucher. Wien, Verlag von Georg Paul Faesy. 1884. 8°. IV. 187.

Keines Künstlers Fach, keines Kunstschriftstellers oder Kunstindustriellen Gebiet ist so scharf abgegrenzt, daß er nicht zuweilen auf einem Nachbargebiete zu schaffen hätte, auf welchem ihm wohl schwerlich alle Bezeichnungen und Ausdrücke vollkommen geläufig sind. So war es denn eine sehr glückliche Idee des Verfassers, sich einer Arbeit zu unterziehen, die sonst Künstler und Kunstschriftsteller, jeder für sich, mit außerordentlichem Aufwande von Mühe und Zeit vollbringen muß, und die er doch nur lückenhaft und ungenau zu stande bringt. Denn nur bei ungewöhnlichem Fleiß, langjähriger Erfahrung und ausgebreiteten Kenntnissen auf dem Gebiete der Kunstindustrie kann eine solche Arbeit in verhältnismäßig kurzer Zeit beendet werden. Eine Arbeit, die um so schwieriger genannt werden muß, als noch in keiner Form und in keiner Sprache Ähnliches versucht wurde.

Mit Beiseitelassung aller jener Ausdrücke, welche ausschließlich der hohen Kunst angehören, behandelt dieses Lexikon auf Grund einer umfassenden Fachlitteratur, welche der Verfasser im Anhange zusammengestellt hat, die Terminologie der Kunstgewerbe, veraltete Ausdrücke, Bezeichnungen, die aus fremden Sprachen in die unsere Eingang gefunden, die klassische und nordische Mythologie, so weit sie in die darstellende Kunst übergegangen ist, Personen und Orte, welche in der Geschichte der Kunstgewerbe einen hervorragenden Platz einnehmen, Verfassung und Einrichtungen der einstigen Genossenschaften, heraldische Ausdrücke, u. s. w. u. s. w. Die einzelnen Artikel sind kurz, sorgfältig und mit möglichster Präzision abgefaßt, und wiewohl es im Wesen eines solchen Buches liegt, daß es, strenge genommen, nie zu einem völligen Abschluß gelangt, zweifeln wir, daß in einer neuen Auflage bedeutende Verbesserungen und Erweiterungen notwendig sein werden.

So sehen wir denn einen richtigen Gedanken mit Geschick und Sachkenntnis durchgeführt und den kunsthistorischen Büchermarkt Deutschlands um ein Werk bereichert, angesichts dessen man sich nur wundert, daß es nicht schon längst geschrieben wurde. Fügen wir dem noch hinzu, daß für einen Autor, der selbständig zu schaffen gewohnt ist, ein ungewöhnlicher Grad von Selbstverleugnung dazu gehört, sich einer derartigen Arbeit zu unterziehen, so wird jeder gerne zugeben

daß der Verfasser sich den wärmsten Dank aller Fachleute verdient hat. J. Folnesics.

Archiv für christliche Kunst. Organ des Rottenburger Diözesanvereins für christliche Kunst. Herausgegeben und redigirt von Dr. F. L. Schwarz. Monatlich eine Nummer von 8 Seiten gr. 8°, mit Kunstbeilagen. Stuttgart, 1883.

Es liegt uns der erste Jahrgang der genannten Zeitschrift vor, die — ein Produkt der auf die Hebung und das Verständnis der kirchlichen Kunst gerichteten Bemühungen des katholischen Klerus von Württemberg — ihre Aufgabe in gleich trefflicher Weise zu erfüllen versucht, wie der seinerzeit zu demselben Zweck und von den gleichen Kreisen herausgegebene „Kirchenschmuck“, dessen Einfluß auf dem praktischen Gebiete der kirchlichen Kunst sich weit über die Grenzen Schwabens in wohlthätigster Weise geltend machte. — Das „Archiv“ behandelt Fragen aus dem Gebiete der Kunst überhaupt, insbesondere der kirchlichen, sowie des Kunsthandwerks, insofern es für Zwecke jener Verwendung findet; es bringt die Besprechung und Nachbildung von kirchlichen Kunstwerken alter und neuer Zeit, mit besonderer Berücksichtigung der heimatlichen Denkmale, orientirt seine Leser über die Litteratur auf dem Gebiete kirchlicher Kunst, berichtet in Korrespondenzen über Thatsachen und Erscheinungen, welche für jene Bedeutung haben, insbesondere also auch über Neuaufdeckung und Wiederherstellung von kirchlichen Denkmalen. Es entwickelt die Prinzipien für Restaurirung und künstlerische Ausstattung von Kirchen und giebt kritische Abhandlungen über die liturgischen Anforderungen, denen die zum Dienste der Kirche bestimmten Kunstbildungen zu entsprechen haben, wobei das praktische Ziel, die richtigen Grundsätze für Neubildungen zu gewinnen, nie aus den Augen verloren wird und archäologische Untersuchungen nur Aufnahme finden, insofern sie für jene Zwecke nötig und förderlich erscheinen. Miszellen, Notizen und Lesefrüchte aus dem Gebiete der kirchlichen Kunst, des Kunsthandwerkes und der Liturgie, soweit letztere die ersteren beeinflußt, ergänzen den Inhaltskreis der Zeitschrift, die ihren Stoff in anbetracht der selbstgesteckten Grenzen mit anerkennenswerter Vollständigkeit und tieferem Eingehen in Detailfragen zu erschöpfen sucht, als es bisher ähnlichen in erster Linie dem Bedürfnis praktischer Kunstübung dienenden Publikationen gelungen ist. — Von größeren Beiträgen des vorliegenden Jahrganges nennen wir die durch mehrere Nummern gehende Abhandlung über den „Altar“ aus der Feder des Herausgebers, desselben gelehrten Verfassers „Praktische Winke für den Bau des Hochaltars und Tabernakelaltars“, die sich an einen Artikelcyklus über den gleichen Gegenstand von Pfarrer K. in D. knüpfen, ferner eine lehrreiche Studie über „Die Darstellung im Tempel in der bildenden Kunst“, eine Reihe „Studien über Plastik“ von F. Festing, und „Gedanken über Kirchenrestauration“, welche alle einschlägigen Fragen in durchaus rationeller Weise an dem Beispiel der Wiederherstellung der Marienkirche zu Ellwangen demonstriren. Von den Kunstbeilagen, die einzelnen der Nummern beiliegen, verdienen mehrere Blätter mit Entwürfen zu Tabernakelaltären, sowie die gelungenen Lichtdruckreproduktionen eines Hirtenstabes und Kelches von Harrach in München, die dem Bischof von Rottenburg zur Feier des 50jährigen Priesterjubiläums vom Klerus seiner Diözese gewidmet wurden, besondere Erwähnung.

C. v. F.

L'architecture en Suisse aux différentes époques, fragments recueillis et publiés par André Lambert et Alfred Rychner architectes. H. Georg's Verlag Basel.

Aus dem reichen Schatze, den die Schweiz in ihrem deutschen wie französischen Teile aus der Zeit der Renaissance an Bauten und kunstgewerblichen Gegenständen besitzt, bietet das vorgenannte, jüngst erschienene Werk eine Anzahl interessanter Beispiele dar. Das Schloß in Avenches, die ehemalige Getreidehalle in Neuchâtel und das alte Zunfthaus der Schreiner in Zürich gehören zu den reizvollsten Bauten nordischer Renaissance. Dem etwas kahlen, aber durch die Größe der Anlage überraschenden Palais Stockalper in Brieg wußte der Zeichner dennoch eine interessante perspektivische Ansicht abzugewinnen. Außer diesen Bauwerken bieten die mitgeteilten originellen Brunnen, Gitter und reichen Schränke dem Architekten wie Kunsthandwerker eine Menge neuer charaktervoller Motive dar. Nach Einschiebung eines anmutigen Rococobaues, der Behausung Saussure's in Genf, geben die Autoren in der zweiten Hälfte ihres 60 Tafeln starken Werkes zu der modernen schweizerischen Architektur über. Sie machen uns bekannt mit einer Anzahl öffentlicher Gebäude, wie der Gemäldegalerie in Neuchâtel, einem Militärgebäude in Bern, einem Schulbau in Zürich, sowie mit Villen in Vevey und Basel. Soviel auch hierbei Wertvolles geboten ist, so wäre doch, da die Publikation keinem sonstigen bestimmten Plane folgt, eine strengere Auswahl in Bezug auf Güte erwünscht gewesen. Was nun, außer dem künstlerischen Gehalt der dargestellten Objekte an sich, diesem Werke einen besonderen Wert verleiht und es über viele ähnliche Publikationen stellt, das ist die große Sorgfalt, mit welcher sichtlich die Aufnahmen gemacht sind, und die ebenso scharfe wie flotte Wiedergabe in getuschten Zeichnungen, welche phototypisch reproduzirt sind. An den Aufnahmen haben sich beide Autoren beteiligt, während die Aufzeichnungen sämtlich von der geschickten Hand Lamberts herrühren. Eben auch wegen dieser zeichnerischen Vorzüge eignet sich das betreffende Werk vorzüglich als Vorlagenwerk für Architekturschulen.

P. F. Krell.

Nekrologe.

∴ Alexander Lesser, der Nestor der polnischen Maler, ist am 7. März in Warschau gestorben. Geboren im Jahre 1812 ebendaselbst, trat er 1827 in die Kunstschule seiner Vaterstadt ein. 1832 ging er nach Dresden und 1835 nach München, wo Schnorr und Cornelius ihn lebhaft anzogen. Später reiste er viel und mit großem Nutzen für sich und seine Kunst. Die von ihm in größerem Umfange geschaffenen Gemälde aus der polnischen Geschichte machten Lesser unter seinen Landsleuten höchst populär. Unter seinen historischen Gemälden sind besonders bekannt: „Die Verteidigung von Trembowla“ (Galizien); „Habdank“; „König Boleslaw der Schiefmäulige“; „Die Auffindung der irdischen Hülle Wanda's“; „Die Huldigung Preußens“. Auf dem Gebiete der religiösen Kunst waren

seine Erfolge minder bedeutend. Genannt zu werden verdienen: „Christi Himmelfahrt“ und „Die heil. Magdalena“. In Warschau erschienen Ende der 50er Jahre schön ausgeführte lithographirte Porträts aller polnischen Könige; sämtliche Porträts dieser Galerie sind von Lesser gezeichnet, und zwar sind es, soweit dies irgend möglich war, historisch getreue Bilder von großem Wert in rein künstlerischer wie historischer Beziehung. Alle Arbeiten Lessers beruhten auf eingehenden historischen und archäologischen Studien, wie er denn ebenso sehr der Wissenschaft wie der Kunst angehörte. Er hat zahlreiche archäologische und kunstwissenschaftliche Artikel für Zeitschriften verfaßt.

C. v. F. **Benjamin Ulmann**, einer der talentvollsten unter den vielen Malern, die das kleine Elsaß der französischen Kunst geschenkt hat, ist am 25. Februar zu Paris, 54 Jahre alt, gestorben. Geboren zu Blotzheim am 24. Mai 1829, hatte er als Schüler Drolings im Jahr 1859 den römischen Preis errungen und als erste Frucht seiner italienischen Studien die große Komposition „Sulla und Marius“ (Luxembourg) eingesandt. Der darin eingeschlagenen Richtung der ernsten, zumeist klassische Stoffe behandelnden Historienmalerei blieb er fortan in einer langen Reihe von Werken treu, die Vorzüge und Schwächen mit den übrigen Repräsentanten ihrer Art teilen („Patroclus bei Amphidamas“, „Samson und Dalila“, „Défaite“ u. a. m.). Nebenbei war Ulmann auch als Porträtmaler geschätzt und vielfach mit dekorativen Malereien beschäftigt (Konfiationshof, Justizpalast, Assisenhof, Prunksaal des Staatsrats). Eine seiner letzten Arbeiten war das große Bild: „Thiers in der Abgeordnetenkammer im Mai 1877“.

J. E. **A. Paris †.** Zu Florenz starb am 3. März einer der bedeutendsten italienischen Kupferstecher, Achille Paris, welcher s. Z. die „Galleria degli Uffizi“ publizirte, die mit Fug und Recht zu den besten Leistungen der Kupferstecherkunst unseres Jahrhunderts gezählt wird. Paris starb im Alter von 61 Jahren.

C. v. F. **John Henry Parker**, Konservator des Ashmolean Museum zu Oxford, ist daselbst im 78. Lebensjahr am 7. Februar gestorben. Ursprünglich Buchhändler und Antiquar, nahm er lebhaften Anteil an der Wiedererweckung der Gotik in England in den 30er und 40er Jahren und widmete seit 1869 einen großen Teil seiner Thätigkeit der archäologischen Erforschung Roms. Unter den zahlreichen Schriften, welche den Eifer und die Kenntnisse bezeugen, die Parker in dem Berufe seiner Wahl entfaltete, seien angeführt: Glossary of Architecture (1836), Introduction to the Study of Gothic Architecture (1849), Domestic Architecture of the Middle Ages (1850), und The Archaeology of Rome (seit 1869, acht Bände Monographien).

Kunstunterricht und Kunstpflege.

J. E. **Unter dem Namen Commissione permanente di belle arti** wurde durch ein königliches Dekret in Italien am 24. November 1881 ein Ausschuß von Künstlern geschaffen, welcher als ratgebende Körperschaft in allen Fragen über Kunst und Kunstinteressen von der Regierung, resp. von dem Unterrichtsministerium konsultirt wird. Der Ausschuß besteht aus zwölf Mitgliedern, nämlich vier Malern, vier Bildhauern und vier Architekten. Die eine Hälfte desselben wird von den Künstlern gewählt, die andere von der Regierung ernannt. Am Ende 1883 hatte die Hälfte der Mitglieder wegen Mandatserlöschung neu ernannt und gewählt werden müssen. Die geheime Wahl erfolgte durch die Vermittelung der Kunstakademien und Künstlervereine in ganz Italien am 3. Febr. Nach derselben besteht der erwähnte Ausschuß jetzt aus folgenden Künstlern: Maler: Domenico Morelli, Nicolò Barabino, Giuseppe Bertini, Filippo Prosperi. Bildhauer: Giulio Monteverde, Augusto Rivalta, Vincenzo Vela und Eduardo Tabacchi. Architekten: Camillo Boito, Luigi Rosso, Giovanni Monticoli, Giuseppe Poggi.

Kunsthistorisches.

Fy. **Ausgedehnte Wandmalereien** sind jüngst in der Höhenkirche zu Soest entdeckt worden. Der ganze erst zum Teil bloßgelegte Bilderkreis, der wohl den Höhepunkt der westfälischen Malerschule, die von byzantinischen Vorbildern ausgegangen war, bezeichnet, zerfällt in drei Hauptgruppen: die erste füllt Decke und Ostwand des geradlinig geschlossenen Chors mit Scenen der biblischen Geschichte: rechts vom Fenster Johannes im Jordan taufend, links Daniel in der Löwengrube und Habakuk vom Engel durch die Luft geführt. Unter den letzteren Darstellungen Christus im Tempel in einer figurenreichen Scene, unter der ersteren Überreste einer Hochzeit zu Kana (?). Die unter dem Fenster sich hinziehenden Nischen enthalten südlich eine vorzügliche Kreuzigungsgruppe, nördlich einen segnenden Gottvater (?), während die mittlere Nische einem Wandschrank mit romanischer Zierdekoration dient. Die Deutung der durch die Tünche des Chorgewölbes durchschimmernden Figuren ist vorerst noch nicht möglich. — Die zweite Gruppe findet sich in dem nördlichen Nebenchörchen, ebenfalls in drei Figurenreihen übereinander. In der Halbkuppel ist die Krönung Mariä, darunter links und rechts des Fensters mehrere Märtyrerlegenden dargestellt, während die unterste Reihe größtenteils zerstört ist; nur einige Köpfe von außerordentlicher Anmut und Zartheit zeugen von der Meisterschaft des Künstlers. — Die dritte Gruppe endlich befindet sich in einer als Altarraum benutzten Nische neben der jetzt vermauerten Eingangsthür der Nordwand: hier sind rechts und links vom Fenster zwei Heiligenfiguren und darunter, als Hauptbild, die Kreuzigung Christi in figurenreicher Komposition dargestellt, welche sich den besten Schöpfungen auf diesem Gebiete kühn an die Seite stellen kann. Die Fesseln byzantinischer Starrheit sind hier abgestreift; in feinem Verständnis des menschlichen Körpers und der Seelenstimmungen hat der Künstler seine Meisterschaft bekundet. Sehr beachtenswert ist der Ausdruck der Köpfe, wahrhaft klassisch das Maßhalten in den Bewegungen.
Die Malereien sind auf präparirtem Putze in satter Temperafarbe umrissen und zwischen den fast schwarzen, dick aufgetragenen Konturen mit glänzenden Farben und reicher Vergoldung ausgefüllt. Sie gehören wahrscheinlich der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts an und dürften mit dem Maler Everwin in Zusammenhang gebracht werden, der im Jahr 1231 zu Soest angesessen war. (Christl. Kunstblatt.)

Die Wasserleitung des Eupalinos auf Samos, welche Herodot (III, 60) als ein Wunderwerk beschreibt, ist durch K. Ossides Pascha vollständig aufgedeckt worden. Der 1,75 m hohe, 1,80 m breite und 1500 m lange Tunnel, welcher den heute Kastri genannten Berg durchschneidet, ist jetzt in seiner ganzen Länge vom Anfang bis zum Ausgange frei. Auf dem Boden ist ein Kanal von 7 m Tiefe und 80 cm Breite gegraben, in welchem die alten Thonröhren von 65 cm Länge und 80 cm Umfang liegen; der Kanal ist gewölbt und mit Öffnungen versehen. Der Tunnel selbst ist in den Felsen eingehauen und stellenweise an den Seiten durch Mauern aus Quadersteinen gestützt, welche an der Decke in einen Spitzbogen auslaufen. Die Öffnung desselben an der Seite der alten Stadt war durch einen alten Steinbau verdeckt, welcher den Zugang bisher verhinderte; die Röhrenleitung geht bis zu der einige hundert Meter vom Berg Kastri abgelegenen Kirche des heil. Johannes; der Tunnel beginnt an einer Stelle, wo heute nur ein ehemals jedenfalls bedeutenderer Wasserlauf sich befindet. (E. J. Stamatiadhis in einer in Samos gedruckten Broschüre.)

J. E. **In der Sitzung des deutschen archäologischen Instituts in Rom** vom 29. Februar legte der Professor Gamurrini sehr wichtige Terrakotten aus der Umgegend von Arezzo vor, welche nicht fern von Santa Maria de' Gradi entdeckt wurden. Dieselben stammen aus der Zeit Cäsars; es sind die schönsten, welche man bisher aus jener Gegend kennt, weshalb sie auch von dem Unterrichtsministerium für das Museum in Florenz angekauft wurden. Die in der letzten Zeit bei Arezzo entdeckten Terrakotten stammen aus zwei verschiedenen Fabriken, Perennia und Bibiena. Aus den Namen der Arbeiter geht hervor, daß dieselben Griechen waren. Sie hießen Nicephorus, Cerdo, Antiochus &c. Auch die Darstellungen tragen den griechischen Charakter, Thetis, Nereïden &c.; vor allen anderen erscheinen jedoch bemerkenswert ein Chor der neun Musen und ein Totentanz. Gamurrini äußerte die Ansicht, daß die Frage der Musen nach Auffindung dieser Terrakotten neu und unter anderen Gesichtspunkten studirt zu werden verdient, als es Visconti und Borghesi thaten. So findet man auf den aretinischen Vasen, die von Borghesi als Polyhymnia bezeichnete Muse unter dem Namen Klio; ferner wurde Euterpe der Muse Terpsichore

entsprechen. Den Skelettentanz führte Gamurrini auf orientalischen Ursprung zurück, welcher mit den [illegible] Cultus nach Italien übersiedelte und sich bis zum Mittelalter unter dem Namen Totentanz erhielt. Die Skelette sind auf den Köpfen mit Kränzen ꝛc. in der Hand dargestellt. Eines trägt einen Teller mit einem Pinienapfel und mit Früchten, was auf bacchanalische Orgien hinzudeuten scheint. Aus der feinen Zeichnung, aus dem Studium des Nackten, aus der Feinheit der Details glaubt Gamurrini schließen zu können, daß die [illegible] nach griechischen silbernen Originalen arbeiteten.

Fy. Über einen bedeutenden Statuenfund bei Sassone, in der Nähe von Marino im Albaner Gebirge, wird der „Times" aus Rom berichtet. Es sind dort die Reste einer ausgedehnten Villa, die der Gens [illegible] gehört hatte, ausgegraben und bei dieser Gelegenheit 18 Skulpturstücke aufgefunden worden, darunter Statuen des Marsyas, eines Athleten, ein [illegible], [illegible], [illegible], eine Nachbildung des Laokoon, der ein antike Kopie davon, die wir kennen, fünf Marmorkandelaber, eine Büste mit einer sonderbaren Art von phrygischer Mütze, ein Adler, der ein Lamm zerfleischt, mehrere Basreliefs und Vasen. Der Marsyas, der Athlet, die Büste mit der phrygischen Mütze und der Adler mit dem Lamm sind überlebensgroß, der Marsyas mißt drei Meter. Die übrigen Bildwerke sind unter Lebensgröße und die Kopie des Laokoon ist kleiner als das Original.

Kunstvereine.

J. E. **Römische Akademie.** Der König Humbert von Italien übernahm das Protektorat der alten römischen Kunstakademie von S. Luca. Die Königin Margarete wurde von der Akademie zum Ehrenmitglied ernannt. Es ist dies das erste Mal, daß diese Ehre einer Dame zuteil wird. Der Vorstand dieser alten Kunstakademie, welche von eigenem Vermögen lebt, wurde am 3. März vom König und der Königin in besonderer Audienz empfangen. Diesjähriger Präsident ist der Bildhauer Professor Fabi Altini. Die Statuten der Akademie sind dieselben geblieben, wie sie zur päpstlichen Zeit existirten.

Sammlungen und Ausstellungen.

Über den Verkauf der Antikensammlung des früheren russischen Botschafters in Berlin von Saburoff meldet die Köln. Zeitg. jetzt, daß die Statuen und Reliefs aus Marmor, darunter die schönen Kunstwerke aus der Blütezeit attischer Bildnerei, welche Herr v. Saburoff als Gesandter in Athen erwarb, für das Berliner Museum erworben worden sind. Die Terrakotten sollen für die Petersburger Eremitage angekauft worden sein, während die Bronzen nach Paris gehen.

Vermischte Nachrichten.

E. v. H. **Neues Farbenlichtdruck-Verfahren.** Die Grenzen der treuen Wiedergabe von Kunstwerken durch die Photographie machen sich am fühlbarsten, wenn der Schwerpunkt solcher Werke in der Farbengebung liegt. Abgesehen davon, daß sich die Photographie nur in einem Tone vollzieht, erscheinen bekanntlich alle blauen Töne hell, die gelben und roten dunkel, so daß die Photographie häufig einen ganz anderen Charakter trägt, als das Original. A. Frisch, der durch seine vorzüglichen Publikationen, z. B. durch die Silberstiftzeichnungen von Hans Holbein d. ält., Facsimilekopien mittelalterlicher Kaiserurkunden und die für Dir. Lippmann angefertigten Dürerschen Zeichnungen u. a., sich einen rühmlichen Namen erworben hat, verfolgte schon seit Jahren die Aufgabe, einen präzisen Farbenlichtdruck zu erzielen, um damit dem erwähnten Mangel, mit welchem die mechanische Reproduktion noch behaftet war, abzuhelfen. Seinen unermüdlichen Studien ist es nun gelungen, ein Verfahren zu finden, welches die überraschendsten Resultate ergab. Es kann hierbei sowohl die durch photographische Aufnahme gewonnene Zeichnung des Künstlers, ohne von einer fremden Hand verändert zu werden, als auch die Farbe so exakt und mit gleichem Schmelze wie im Original wiedergegeben werden, so daß nicht nur das verschiedene bei den Vorbildern angewendete Material, ob Aquarell oder Pastell ꝛc., sondern auch der jedem Künstler eigentümliche Farbenauftrag sich in den Kopien abspiegelt. Es braucht nur auf die von A. Frisch schon herausgegebenen Blätter dieses Verfahrens, nach Originalen im Kupferstich- und Handzeichnungskabinet zu Berlin — „La toilette de Venus", „Mädchenkopf", „Das Blumenmädchen" von François Boucher, „Schwebende Genien" von Jacob de Wit und „Landschaft" von Adriaan van de Velde — hingewiesen zu werden, welche alle diese Vorzüge gewahren lassen. Abgesehen von dem großen Werte, welchen die neuen Farbenlichtdrucke für das Kunststudium haben werden, sind sie eine schätzbare Gabe zur Ausschmückung unserer Wohnräume, mit welchen die eintönigen Stiche und Photographien oft nicht recht stimmen wollen.

*** **Für die innere malerische Ausschmückung des Pariser Stadthauses** ist am 3. März von seiten einer Subkommission ein sehr umfangreiches und detaillirtes Projekt aufgestellt worden, dessen Ausführung eine Summe von 1550000 Frs. in Anspruch nehmen würde. Die hervorragendsten Maler Frankreichs sind für die monumentalen und dekorativen Malereien in Aussicht genommen. So soll Bonnat das Treppenhaus des Präfekten für 162000 Frs. ausmalen. (Thema: Die Segnungen des Friedens). Für eine gleiche Summe soll Galland eine am Kai liegende Loggia, welche ähnlich wie die Raffaelischen Loggien im Vatikan eingerichtet ist, mit 13 Deckengemälden, die ersten menschlichen Entdeckungen darstellend, dekoriren. Im ganzen sollen 24 größere und kleinere Fest- und Sitzungssäle, Kuppeln, Treppenräume und die Bibliothek ausgemalt werden. Das Projekt, welches der öffentlichen Diskussion unterbreitet werden soll, schlägt außer den beiden Genannten noch Puvis de Chavannes, Bouguereau, Cabanel, Hébert, E. Lévy, J. Lefebvre, Leroux, de Curzon, Benouville, Feyen-Perrin, Glaize, Maignan, Humbert, Morot, Boulanger, Jalabert, Vollon, Laurens, Ph. Rousseau, F. Barrias, Robert-Fleury, Delaunay, Gervex, Luminais, Duez, Cormon, Français, Harpignies, Zeye, Lansyer, Busson u. a. vor. Das sind so ziemlich alle Maler, welche zur Zeit in Paris eine hervorragende Stellung einnehmen. Hoffentlich läßt die Ausführung dieses Riesenplanes nicht so lange auf sich warten, wie die Ausschmückung des Pantheons, welches augenblicklich einen sehr kläglichen Eindruck macht.

— **Neues Antikengesetz für die Türkei.** Der Münchener Allg. Zeitg. wird geschrieben: Die Pforte hat jetzt ein neues Reglement über archäologische Ausgrabungen promulgirt, das dritte seit zehn Jahren, welches die zu erfüllenden Formalitäten bedeutend erschwert und zunächst festsetzt, daß 1) alle Altertümer (Münzen, Ruinen, Statuen u. s. w.), die im osmanischen Reich sich finden, Staatseigentum sind, 2) deren Ausfuhr unter allen Umständen untersagt ist. Im Falle selbst, wo eine Erlaubnis zu Nachgrabungen gegeben wird, gehören alle gefundenen Objekte dem Museum; der Finder oder Konzessionär hat nur die Erlaubnis, dieselben abzuzeichnen. Das in seinem Wortlaute, wie alle türkischen Gesetze, sehr zweideutige Reglement trägt alle Spuren einer eilfertigen Redaktion. Lord Dufferin bemüht sich seit Monaten, um den bereits verliehenen Firman des Sultans, welcher die Ausfuhr der von Herrn Rassam gefundenen babylonischen Altertümer gestattet, zur Ausführung bringen zu lassen, fand aber bis jetzt an der Pforte unüberwindlichen Widerstand; das neue Antikengesetz hat nur den Zweck, dieses Vorgehen zu legalisiren.

*** **Zur Erbauung eines neuen Kunstakademie- und Kunstausstellungsgebäudes** auf der Brühlschen Terrasse in Dresden hat die Finanzdeputation der zweiten sächsischen Kammer die Bewilligung von 2567700 Mk. beantragt.

*** **Zum Bau des Kaiserpalastes in Straßburg.** Der Reichstag hatte beschlossen, den Reichskanzler zu ersuchen, die Anfertigung eines neuen Planes zu dem Kaiserpalast in Straßburg, womöglich mittelst Ausschreibung einer engeren Bewerbung, zu veranlassen. Der Bundesrat hat die Resolution dem Reichskanzler überwiesen. Bei der darauf eingetretenen Erörterung des Gegenstandes hat man sich jedoch nicht entschließen können, der Resolution zu entsprechen. Insbesondere bestimmend hierbei war die Erwägung, daß im Falle der Veranstaltung einer neuen Wettbewerbung das Jahr 1883 für die Bauzeit ganz verloren gegangen wäre. Um jedoch den im Reichstage gegen den Bauplan erhobenen Bedenken thunlichst Rechnung zu tragen, ist der Entwurf zu dem Bau des Kaiserpalastes zu Straßburg einer durchgreifenden Umarbeitung unterzogen und besonders hinsichtlich der Außenseite verbessert worden.

— **Über die Restauration der heil. Blutskapelle zu Doberan** gehen uns von amtlicher Seite folgende Mitteilungen zu, welche die Angaben der in Nr 13 der Kunst-Chronik, Sp. 223 abgedruckten Notiz richtig stellen: „Die kleine, aber zierlich gebaute, aus der schönsten Zeit der Gotik stammende heil. Blutskapelle, in nächster Nähe der gleichfalls zu den Perlen des norddeutschen gotischen Backsteinbaues zählenden Doberaner Kirche stehend, war im Laufe der Jahrhunderte verfallen, als Bauschuppen benutzt und mit einem Ziegeldach abgedeckt. Die uralten Wandmalereien im Innern waren kaum noch zu sehen Dieselbe ist vor 6—7 Jahren durch den Architekten, jetzigen Baurat Möckel in Dresden baulich **restaurirt und zwar durchaus stilvoll und sehr glücklich gelungen**, wie solches von allen Fachleuten anerkannt worden. **Die Herstellung der inneren Wandmalereien aber ist in engstem Anschluß** an die vorhandenen Reste der alten Malereien **von dem** auf dem Gebiete der Kirchenmalerei rühmlichst be**kannten** Prof. Carl Andreä zu Dresden beschafft, der zuvor **schon im hiesigen Lande die Kirche in Lohmen und die Bülow-Kapelle in der Doberaner Kirche in schönster Weise mit** Wandgemälden geschmückt hatte. Daß die Andrea'schen Male**reien in der heil.** Blutskapelle zur Hälfte durch Feuchtigkeit zer**stört seien und das übrige einem raschen Untergange entgegen gehe, ist eine Unwahrheit, ebenso wie die Behauptung über** den an Andreä gezahlten Preis von 10000 Mk. Derselbe **hat noch** nicht einmal die Hälfte erhalten und die Malereien **sind bis** auf einige ganz geringfügige Feuchtigkeitsstellen in den Füßen und dem Schilde einer Figur und in einigen **Blattornamenten unterhalb der Fenster völlig intakt, wie auch der erfahrene Maler selbstverständlich für diese Bemalung von Jahrhunderte alten** Mauern nicht Leimfarbe, sondern lediglich Kalkfarbe ohne allen Leimzusatz verwandt hat."

∴ **Watteau-Jubiläum.** Am 10. Oktober soll in Valenciennes der Tag, an welchem Watteau vor 200 Jahren ge**boren wurde, feierlich begangen werden. Das Taufregister** der Parochie Saint-Jacques besagt buchstäblich folgendes: „Am 10 Oktober 1864 wurde getauft Jean Antoine, ehelicher Sohn von Jean-Philippe Watteau und Michelle Clardenois, seiner Eheirau. Pate, Jean Antoine Bouche: Patin Anne Maillar". **Zu dieser Jubilarfeier wird ein monumentaler Brunnen auf der Place Carpeaux errichtet werden nach dem Modell des Bildhauers Hiotte mit der Bronzestatue Watteau's** von Carpeaux.

Zeitschriften.

L'Art. No. 476.

Le Musée Foldi à Milan. Von J. Novicow. — Les Cousin de Sens. Von H Monceaux. (Mit Abbild.) Le théâtre contemporain. Charles Nicol. Von Octave Fouqué. (Mit Abbild)

The Academy. No. 619.

The Castellani-Collection. Von J Henry Middleton. — Dewint. Von Fred. Wedmore. — Modern Drawings at the école des Beaux-Arts Von Claude Philipps. Sale of Turner paintings. — Egypt exploration fund.

Inserate.

Kunst-Ausstellungen.

[illegible] Kunst-Vereine in **Augsburg, Stuttgart, Heilbronn** [illegible] **Wiesbaden, Würzburg, Fürth, Nürnberg, Bamberg, Bayreuth** [illegible] **Regensburg** [illegible] im Jahre 1884 gemeinschaftliche permanente Ausstellungen, [illegible] bekannten Bedingungen [illegible] wird, daß [illegible] nach **Wiesbaden,** von [illegible] **Regensburg,** [illegible] und aus München nach **Augsburg** [illegible] Turnus vor- oder rückwärts [illegible]

[illegible] werden daher zu zahlreicher Einsendung [illegible] Einsendung [illegible] unter Angabe ihres Umfanges und [illegible] zu wollen, und werden zugleich in Kenntniß [illegible] Ankaufe der Vereine und Privaten [illegible]

[illegible] im December 188[illegible] (3)

Im Namen der verbundenen Vereine: der **Kunstverein Regensburg.**

[illegible]

GRUNDRISS DER BILDENDEN KÜNSTE.

EINE ALLGEMEINE KUNSTLEHRE

von

HERMANN RIEGEL.

[illegible] M. 3[illegible] [illegible] Preis 6 M.

[illegible] Mittel und Verfahren der Darstellung. A. Baukunst. B. Bildhauerei. C. Malerei. 10) Das Dargestellte nach Art und Styl. — III. Abtheilung: Die Kunst und die Zeit. 11) Die Kunstgeschichte. 12) Die Betrachtung der Kunstwerke. 13) Die Kunst und ihre Pflege. A. Lehrmittel. B. Forderungsmittel. — Anhang: Die nachbildenden Kunste.

Die Wiener „*Neue Freie Presse*“ urtheilte über dasselbe:

„RIEGEL'S Buch ist für den Laien geschrieben, aber von einem Fachmann. Das Publikum erhält in demselben nicht mehr, als es bedarf, aber auch nicht weniger. Der Verfasser macht keinerlei Voraussetzungen bei seinem Leser, ausser der einen, dass er ein gebildeter Mann sei. Er belehrt ihn über das, was Kunst heisst, und dann über die Stellung der verschiedenen Künste zu einander; er gibt ihm nicht nur eine Aesthetik der bildenden Künste, sondern auch ihre Technik: und das ist es, was er mehr gibt, als die meisten anderen Bücher. Es ist nicht nur die Geschichte der Kunst, die er vorträgt, sondern er beschreibt auch die Mittel ihrer Ausführung: er bleibt mit uns nicht in den Museen, sondern geht mit uns in die Ateliers. Mit einem Wort: es ist ein encyklopädischer Leitfaden zur Kunstwissenschaft.“ (9)

Leipzig. Baumgärtners Buchhandlung.

Wiener Kupferstich-Auction.

Montag den 31. März u. folgende Tage

Versteigerung

der Sammlung von alten Kupferstichen, Radirungen, Holzschnitten etc. aus dem Besitze des Herrn **H. Ritter von Hempel.** Die Collection umfasst besonders reiche Werke von **H. S. Beham** und **A. Dürer** in selten schönen Abdrücken etc. Kataloge und Aufträge durch

C. J. Wawra,
Kunsthändler.
Wien I, Plankengasse 7.

Grosse Münchener Kunstauction.

Anschliessend an die Gräfl. Sternberg'sche Gemälde-Auction wird der reichhaltige werthvolle Nachlass des † Herrn **Julius Lange,** k. bayr. Hofmalers bestehend aus Gemälden, Oelstudien, Aquarellen und Handzeichnungen im Wagner-Saale, Barerstrasse Nr. 16 in München, vom 24.–26. April durch den Unterzeichneten versteigert. Näheres besagen die 843 Nummern enth. Cataloge.

Carl Maurer, Kunstexperte
Schwanthalerstrasse 17½,
München. (1)

Portraitsammlern

schicken wir auf deren Wunsch gerne ein Exemplar unseres soeben erschienenen, sehr bedeutenden

„Catalogue de Portraits“

2700 Blätter enthaltend, worunter die schönsten Portraits von Deutschen Fürsten, Adeligen Personen, berühmten Männern, etc. Auch Kunstfreunden sei dieser Katalog sehr empfohlen. (1)

Frederik Muller & Co.
Amsterdam, Doelenstr. 10.

Soeben erschienen:

Georg Treu, Prof. Dr., Direktor der K. S. Antiken u. Abguß-Sammlungen: Dresden, **Sollen wir unsere Statuen bemalen?** gr. 8°. 3 Bgn. M. 1.00.

Siehe Besprechung in Nr. 21 dieser Zeitschrift.) (1)

[illegible] **Robert Oppenheim** in Berlin.

Hugo Grosser, Kunsthandlung,

Specialität: Photographie.

LEIPZIG, Langestrasse 37 II.

Vertretung und Musterlager der phot. Anstalt

Ad. Braun & Comp. in Dornach u. Paris.

Reproductionen im **unveränderlichen** Kohleverfahren nach Gemälden, Handzeichnungen, Fresken, Statuen etc.

aller bedeutenden Museen.

Neu: Die Gemälde der Kais. Eremitage-Galerie in St. Petersburg.
Die Gemälde des Museo del Prado in Madrid.
Die Gemälde der Königl. Gemäldegalerie in Dresden.

Kataloge, Musterbücher, sowie jede Auskunft umgehend.

Ansichten nach der Natur von Schweiz und Italien.

Studien für Künstler, aller Art und jeder Grösse, namentlich **Actaufnahmen** bis zu 45 cm Photographiehöhe. Auswahlsendungen hiervon bereitwilligst.

Prompteste Besorgung aller Photographien und Kunstsachen. (4)

[illegible] Verlag von E. A. Seemann. — Druck von August Pries in Leipzig

19. Jahrgang. Nr. 25.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8 zu richten.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

3. April 1884

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von Oktober bis Ende Juni jede Woche am Donnerstag, von Juli bis Ende September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang [illegible] Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Raffael als Architekt.[1]

Bereits vor vierzig Jahren hat Carlo Pontani der architektonischen Thätigkeit Raffaels ein selbständiges, mit 17 Tafeln ausgestattetes Werk gewidmet. Dasselbe ist bekanntlich eine große Seltenheit auf dem Büchermarkte geworden. Aber auch wenn es zugänglicher wäre, könnte sich die Forschung gegenwärtig weder mit den daselbst niedergelegten Resultaten, noch mit der angewendeten Methode befreunden. Pontani hat es nicht an Fleiß und Eifer fehlen lassen; doch besaß er nicht den feinen Formensinn, welcher ihn gelehrt hätte, Raffaels Stil von jenem der Zeitgenossen, besonders Peruzzi's, genau zu unterscheiden, und kannte auch nicht die Zeichnungen in den einzelnen Sammlungen, die über den Ursprung und die Herkunft der ausgeführten Bauten ein so helles Licht verbreiten. Nun hat ein anderer Forscher mit viel reicherer Ausrüstung und umfassenderen Kenntnissen die Aufgabe übernommen, das Bild Raffaels als Baumeister zu zeichnen. Heinrich von Geymüller ist in der Raffaellitteratur längst rühmlich bekannt. Ihm danken wir die Entdeckung von drei architektonischen Zeichnungen Raffaels, unter welchen die Studien aus dem Pantheon besonderes Interesse erregen (Gaz. d. b. a. 1870). Von ihm rührt das wertvolle Kapitel über Raffaels Bauthätigkeit in der großen Biographie Raffaels von E. Müntz (1881) her. Eine eingehende Schilderung endlich des Anteiles, welchen Raffael an dem Bau der Peterskirche hatte, ist dem großen Werke über die letztere (les projets primitifs) einverleibt. Auf diese Weise gründlich vorbereitet, ging Geymüller an das vorliegende Buch, welches durch die sorgfältige und sachgemäße Bearbeitung des Textes wie durch die Fülle der Abbildungen weitaus alles überragt, was über diesen Gegenstand bisher geschrieben wurde.

Zwei Fragen hat sich der Verfasser gestellt und zu beantworten versucht. Wie haben sich Raffaels Baukenntnisse in der vorrömischen Periode entwickelt? welche Bauwerke danken Raffaels römischer Thätigkeit den Ursprung? Den neugierigen Sinn, welcher überall auch das Geheimste und Tiefste an die Oberfläche gezogen sehen möchte, wird die Lösung der ersten Frage schwerlich befriedigen. Geymüller will keine Legende Raffaels, wie sie gegenwärtig in die Kunstgeschichte einzubrechen droht, schreiben. Als Historiker bescheidet er sich mit der Kunde, welche auf sicherem Boden ruht, und sagt nicht mehr, als wozu ihm Urkunden, gut begründete Traditionen und die kritische Untersuchung der Werke selbst das Recht geben. Das bringt freilich in Bezug auf Raffaels Erziehung zum Architekten nur magere Früchte. Wir wissen wenig von derselben, können überhaupt nur wenig von ihr wissen. Raffael ist in gleicher Art wie die Mehrzahl der großen Architekten der Renaissance zum Baumeister herangebildet worden, d. h. er hat so wenig wie diese in der Jugend eine strenge Facherziehung erhalten. Über den Baubetrieb in der Renaissanceperiode besitzen

[1] Enrico de Geymüller, Raffaello Sanzio studiato come architetto con l'aiuto di nuovi documenti. Milano 1884. U. Hoepli. (Fol. mit 8 Taff. u. 70 Illustrationen.)

[illegible] kein zusammenhängendes Bild und Dar-
[illegible]. Was [illegible] darüber gibt, und eigent-
[illegible] Architekturzeichnungen mit einzelnen, wie immer
[illegible] Winken, in welcher Richtung weiter zu
[illegible] war. Das reichste Material, wenigstens für Rom, findet sich bei [illegible] des [illegible]. Aber schon aus Vasari's Berichten erfahren wir, daß der Zugang zur Architektur von allen anderen Künsten der [illegible] offen stand, von der Malerei, Skulptur, Holzschnitzerei ein leichter und natürlicher Übergang zur Architektur gefunden wurde. Unter diesen Umständen erscheint die Beschränkung der Thätigkeit der großen Architekten auf die Entwürfe von Skizzen, Plänen und Aufrissen, auf die Angabe der Maße und Verhältnisse und weiter die Übertragung der Detailausführung auf die technisch geschulten Kräfte der Werkmeister und Steinmetzen begreiflich. Diese Andeutungen erschienen notwendig, um die Zurückhaltung Geymüllers zu rechtfertigen, mit welcher er die Jugendentwickelung Raffaels erzählt. Sie wirkt überaus wohlthuend, wenn man sie mit der in unseren Tagen wieder versuchten Mythenbildung gerade für diese Periode des Lebens Raffaels vergleicht.

Geymüller legt ein großes Gewicht auf den Palast von Urbino, welchen Raffael während seiner Jugend stets vor Augen hatte und dessen Formen sich, wie einzelne Skizzen darthun, tief seiner Phantasie einprägten. Das ist der einzige feste Punkt in Raffaels Jugendbildung, soweit sich diese auf die Baukunst bezieht. Während seines Aufenthaltes in Perugino's Werkstätte trieb er offenbar eifrig perspektivische Studien und lernte innere Räume wie Fassaden, wie sie der Maler zum Schmucke der Hintergründe brauchte, disponiren. Mit welchem Erfolge, sagen uns die Predellen der Verkündigung und Darstellung im Tempel und das Sposalizio. An den prächtigen Bau in dem letzteren Gemälde knüpften einzelne Schriftsteller die Behauptung, daß sich hier bereits Bramante's Einfluß offenbare; sie erfinden wohl gar eine Zusammenkunft Raffaels mit Bramante, als sich dieser von Mailand nach Rom begab, was nach Vasari aber schon im Jahre 1500 geschah. Geymüller weist mit Recht diese Annahmen zurück und legt überzeugend dar, daß es zur Erklärung des von Raffael gewählten Bautypus gar nicht der Vermittelung Bramante's bedürfe. Die Vorliebe für runde und polygonale Kuppelbauten teilte er mit vielen Malern am Ausgange des Quattrocento.

Vergebens forscht man nach der weiteren Entwickelung der Baukenntnisse Raffaels während seines Florentiner Aufenthaltes. Gerade diese Jahre bleiben [illegible] stumm. Selbst das Studium der Raffaelischen [illegible] aus der florentiner Periode gewährt keine Ausbeute, da sie im Gegensatze zu den früheren Werken der architektonischen Hintergründe entbehren. Um so überraschender wirkt die Kunde, daß Raffael, kaum daß er den römischen Boden betreten, auch sofort eine ausgedehnte Thätigkeit als Baumeister entfaltet. Den früher ziemlich allgemein geteilten Glauben, erst mehrere Jahre ununterbrochenen, intimen Umganges mit Bramante hätten Raffaels Fähigkeiten geweckt und ihm allmählich die Meisterschaft auch als Architekt verschafft, weist Geymüller entschieden zurück. Die engen Beziehungen zu Bramante leugnet er natürlich nicht, aber schon in dem ersten Jahre seines römischen Aufenthaltes hat er sich in Bramante's Stil vollkommen eingelebt und auch die Kraft erworben, denselben praktisch mit einer gewissen Selbständigkeit anzuwenden. In das Jahr 1509 fällt der Bau der Kirche S. Eligio degli Orefici in der Strada Julia.

Die Schöpfung dieser kleinen, im griechischen Kreuz angelegten, mit einer Kuppel gekrönten Kirche auf Raffael zurückzuführen, dazu giebt das Recht eine Zeichnung des Grundrisses von der Hand des Sallustio Peruzzi, in welcher es ausdrücklich heißt: opera di Raffaello da Urbino. Für die Kuppelform dürfte nach Geymüllers Ansicht Raffael die Zeichnung einer Bramante'schen Nebenkuppel an S. Peter benützt haben. Daß der Bau 1509 begonnen wurde und daß ferner der Entwurf von Raffael herrührt, läßt sich nicht füglich in Zweifel stellen; da aber in Urkunden aus dem Jahre 1514 von baulichen Änderungen gesprochen wird, so wurde die Ansicht laut, Raffaels Entwurf könnte sich auf diesen späteren Umbau beziehen. Geymüller bestreitet aber diese Meinung und findet um so weniger Anlaß, von seiner Datirung abzugehen, als ja nach seiner Behauptung auch der Bau der Farnesina durch Raffael in dasselbe Jahr 1509 fällt. Die Gründe, welche er dafür anführt und durch welche er die gangbare Ansicht von Peruzzi's Urheberschaft zu widerlegen glaubt, sind folgende. Von den drei Bauten, welche Agostino Chigi in seinem Garten vor der Porta Settimiana aufführen ließ, sind die Ställe nach Vasari's Zeugnis von Raffael entworfen worden. Raffael wird von vielen auch als Erbauer der kleinen Loggia, des sog. „Coffee-House" in der Farnesina angesehen. Alle drei Bauten zeigen denselben Stil und gehen auf denselben Künstler zurück. Auch die andere Stiftung Agostino Chigi's, die Kapelle in S. M. del Popolo, ist ein Werk Raffaels, dieser also von Chigi mit Vorliebe als Architekt verwendet worden. Endlich prägt sich in der Farnesina entschieden der Stil Raffaels aus. „Lo stilo della fabbrica è proprio raffaellesco."

Die Argumente zu gunsten Raffaels sind nicht alle von gleichem Gewichte. Durchschlagend wäre der

letzte vom Stile entlehnte Beweis, wenn wir nur über Raffaels Baustil klare Vorstellungen besäßen und diesen schärfer vom Stile Bramante's unterscheiden könnten. Wohl giebt Geymüller einzelne charakteristische Merkmale an, die in Raffaels Bauten wiederkehren: das sog. Palladiomotiv, ein mittlerer Bogen mit zwei geradlinig geschlossenen Seitenöffnungen, Fenster in Form von Tabernakeln, Rustika im Erdgeschoß und Pilaster- oder Säulenstellungen in den oberen Stockwerken. Aber wenigstens die beiden letzteren Merkmale treffen wir auch an Bauten Bramante's an. Erschwert wird die Entscheidung, ob der Stil der Farnesina mehr an Raffael als an Peruzzi erinnere, auch dadurch, daß der letztere gleichfalls längere Zeit und zwar noch vor Raffael unter der Leitung Bramante's gearbeitet hatte, daher ähnlich wie Raffael einzelne Bauformen seinem Meister ablernen konnte. Wünschenswert wäre es gewesen, wenn Geymüller eine Frage erledigt hätte, welche freilich weniger den Kunstforscher als den Sprachkenner angeht. Vasari erzählt in Raffaels Leben: fece ordine delle architetture delle stalle di Chigi; e nella chiesa di Santa Maria del Popolo, l'ordine della cappella di Agostino sopradetto. Ist fare l'ordine mit erbauen identisch? Aus dem Wortlaute des Testamentes Agostino Chigi's möchte man schließen, daß die ordinatio sich auf die innere architektonische Ausstattung eines bereits fertig erbauten Raumes bezieht, und an einer Stelle scheint auch Vasari (wo er von dem Architekten Tasso spricht) mit diesem Ausdrucke die Herstellung eines inneren Raumes zur Aufnahme der Dekoration zu verstehen.

Die Kapitel über die Farnesina nehmen ihrer Wichtigkeit entsprechend einen stattlichen Raum in Geymüllers Buche ein. Kürzer faßt er sich über die meisten anderen Bauten Raffaels: die Chigikapelle, die Peterskirche (wobei er die Bauteile, welche unter der Leitung Raffaels errichtet wurden, genau bestimmt), die Vatikanischen Loggien und die Privatpaläste in Rom und Florenz. Erst die Villa Madama wird wieder in ausführlicher Weise behandelt. Geymüller hat für diese prächtigste Villa der Renaissance offenbar eine warme Liebe gefaßt, sie mit besonderem Eifer studirt. Die Resultate der Forschung entsprechen der angewandten Liebesmühe. Von sieben in seinem Werke publizirten Zeichnungen ist die Mehrzahl erst von ihm entdeckt oder doch richtig bestimmt worden. Die Geschichte der leider nie vollendeten und im Laufe der Jahre halbzerstörten Anlage tritt durch Geymüllers Untersuchungen vielfach in ein neues Licht. Raffael hatte ungefähr im Jahre 1516—1517 die Pläne für die Villa Madama zu zeichnen begonnen. Wie ihn in seinen Fresken Giulio Romano unterstützte, so stand ihm bei diesem Werke Antonio da San Gallo hilfreich zur Seite, indem er Raffaels Skizzen in größerem Maßstabe ausführte. Auch die Ornamente in Stucco und Farbe sind von Giovanni da Udine noch unter Raffaels unmittelbarer Leitung entworfen worden. Sowohl die Behauptung, die Villa Madama sei erst von Giulio Romano nach Raffaels Entwürfen gebaut worden, als auch die Meinung, Antonio da San Gallo habe die Villa nach dem „sacco“ auf Grund neuer Zeichnungen entworfen, erweisen sich als hinfällig. Die künstlerische Würdigung des Werkes, das sich so harmonisch der Landschaft anschloß und alle Schönheiten der Lage geistvoll ausnützte, die Natur gleichsam idealisirte, ohne ihr Zwang anzuthun, mag in dem Buche selbst nachgelesen werden. Geymüller hat sie mit wahrhaft poetischer Begeisterung niedergeschrieben. In einem Schlußkapitel (Riassunto e Conclusione) werden die in den früheren Abschnitten erörterten Thatsachen noch einmal zusammengefaßt und vielfach ergänzt. Von Interesse auch für die weiteren Kunstkreise ist die Entdeckung, daß die früher Raffael zugeschriebene Zeichnung in Oxford, den Hintergrund der Schule von Athen darstellend, von Bramante's Hand herrührt.

Durch Geymüllers Buch findet die Ansicht der neueren Biographen Raffaels, derselbe habe sich in seinen letzten Jahren vorwiegend als Baumeister gefühlt und in der Schöpfung großer architektonischer Werke seine Lebensaufgabe erkannt, eine schöne Bestätigung. A. S.

Ausstellung des Berliner Künstlervereins.

Nachdem Munkacsy's „Christus vor Pilatus“ seine Schuldigkeit gethan, sah sich der „Verein Berliner Künstler“ nach einem anderen Zugstücke um, welches einiges Leben in seine meist sehr öden Hallen hineinbringen sollte, und er fand es in einem kolossalen Gemälde, welches im vorjährigen Pariser Salon weniger wegen seiner künstlerischen Vorzüge als wegen seines pikanten Inhaltes großes Interesse erregt hatte: den „Beiden Schwestern“ von Charles Giron, einem geborenen Genfer, welcher ein Schüler Cabanels ist. In unserem Berichte über den Salon von 1883 haben wir (s. Kunst-Chronik 18. Jahrg., S. 675) den Inhalt nur mit wenigen Worten geschildert, so daß eine Ergänzung gestattet sein mag. Vor der Madeleinekirche ist im Gewirre der Equipagen und Reiter, welche um die Stunde des Diners aus dem Bois de Boulogne heimkehren und sich an dieser Stelle mit dem von den Boulevards kommenden Strome der Wagen und Menschen kreuzen, eine Stockung entstanden. Die Fußgänger benutzen den Moment, um sich glücklich durch das Getümmel zu winden. Eine Arbeiterfamilie

hat eben den Trottoir erreicht, welcher ganz im Vordergrunde das Bild abschließt. Wie die junge Frau, welche von zwei Kindern begleitet ist, sich umwendet, erkennt sie in einer Dame in zarter Frühlingstoilette, welche sich nachlässig in den Fond ihrer Equipage zurückgelehnt hat, ihre Schwester. Triebend streckt sie den Arm aus und macht mit den Fingern der Entarteten, welche ihre Tugend um Glanz und Luxus geopfert hat, eine Gebärde der Verachtung. Ihr Mann, welcher das jüngste Kind auf dem Arme trägt, wirft der Gefallenen ebenfalls einen strafenden Blick zu, und ebenso ist die elegante Umgebung und der Kutscher des eigenen Gefährts auf die peinliche Scene aufmerksam geworden. Aber die Betroffene sucht ihre Verlegenheit zu bekämpfen und Unbefangenheit zu heucheln, als ob die Demonstration nicht gegen sie gerichtet sei. Das Gewirr der Reiter und Equipagen, ihre eleganten Insassen, ein vollbesetzter Omnibus, ein Blumenkarren mit einer Käuferin davor, die Vorhalle der Madeleinekirche, links eine hohe Mauer, über welche die Bäume eines Parkes in frischem Lenzesgrün blicken — das ist alles in Lebensgröße gemalt, als wäre eine Augenblicksphotographie vergrößert und dann kolorirt worden. Die malerische Technik ist nirgends so interessant oder ungewöhnlich, daß sie den Maßstab des Bildes, welcher in keinem Verhältnis zu dem Inhalte steht, rechtfertigen könnte. Der violette Dunst, welcher zwischen den Säulen der Madeleine schwebt, ist nur sehr ungenügend durch die Reflexe der Abendsonne motivirt und vielleicht eher auf das Rezept der Schule zurückzuführen, da Cabanel bekanntlich die süßlichen Töne liebt. Wagen, gestriegelte Kutschpferde, Omnibusse und Straßenpflaster in Naturgröße zu malen, ist ein Verdienst, an welchem man mehr die physische als die geistige Kraft bewundert.

Die gute Absicht des Berliner Künstlervereins, seine Mitglieder und Besucher ab und zu über die auswärtige Produktion zu unterrichten, soll nicht verkannt werden. Aber in der Wahl von charakteristischen Beispielen sind die Leiter der Ausstellung bisher wenig glücklich gewesen. Es mag ja in der politischen Konstellation begründet sein, daß nur solche Bilder nach Deutschland abgegeben werden, mit denen in Frankreich nichts zu machen ist, und daß wirklich bedeutende französische Bilder nur mit großen Opfern zu erlangen sind. Aber es wäre immerhin besser, bis günstigere Verhältnisse eintreten, ganz auf französische Bilder zu verzichten, als mittelmäßige Arbeiten auszustellen, welche in den Köpfen junger Leute, die alles, was von Paris kommt, mit gläubiger Verehrung betrachten, nur Verwirrung anrichten können. Ein Damenbildnis von Giron, welches zu gleicher Zeit ausgestellt ist, giebt übrigens eine ungleich vorteilhaftere Vorstellung von seinen malerischen Fähigkeiten, und auch nach der Seite der Charakteristik ist hier eine größere Feinheit und Vertiefung erreicht worden, als auf dem großen Bilde, wo manches recht oberflächlich und hölzern behandelt worden ist.

Die Umgebung, welche der Zufall um dieses Gemälde zusammengeführt hat, ist so wenig erfreulich, daß der Pariser Maler wie ein Triumphator erscheint. Es ist, als ob seit drei Jahren ein Alp auf der Berliner Künstlerschaft läge, welcher alle Produktion lahm legt. Nur ein paar Münchener Genremaler, Harburger, M. Schmid, Grützner, Fröschl, haben einige Sonnenstrahlen in das ewige Einerlei von Sitzgesichtern und Clichélandschaften hineingebracht. Eine Überraschung bereitete uns nur ein Porträtmaler, Conrad Fehr, welcher in zwei Bildnissen, die in einer Verbindung von Pastell und Aquarell ausgeführt sind, bei seltener Beherrschung der technischen Mittel ein bedeutendes Charakterisirungstalent offenbart. Ich war aber nicht überrascht, als ich erfuhr, daß der junge Mann aus München gekommen ist, wo er bei Löfftz gelernt hat.

Einen wirklich erfreulichen Eindruck dieser Ausstellung macht eigentlich nur der Nachlaß des im Sommer vorigen Jahres verstorbenen Landschaftsmalers Gustav Engelhardt: eine stattliche Anzahl von Gemälden, Ölskizzen und Aquarellen, welche namentlich das letzte Jahrzehnt seiner Thätigkeit umfassen. Es ist ein liebenswürdiges Talent, ein tief angelegtes Gemüt, welches aus diesen mit gewandter, aber nicht prahlerischer Technik ausgeführten Abbildern der Gebirgsnatur zu uns spricht. Engelhardt hatte vorzugsweise das Ötzthal in Tirol zum Schauplatz seiner Studien gemacht, wo ihn besonders die dunkeln Tannenwälder und die brausenden Gebirgswässer fesselten. Gelegentlich ging er auch nach Oberbayern hinüber, und demnächst holte er Motive ans dem Harz, aus Rügen und der Mark. Aber Wald und Wasser mußten die bergige Natur immer beleben. Es war ihm gelungen, sich eine individuelle Empfindungs- und Ausdrucksweise zu schaffen, welche ihm eine hervorragende Stellung unter den Berliner Landschaftsmalern erworben hatte.

Adolf Rosenberg.

Nekrologe.

Der Tier- und Landschaftsmaler **Richard Burnier** ist am 17. März in Düsseldorf gestorben. 1826 im Haag geboren, hatte er sich 1850 nach Düsseldorf begeben, wo er unter J. W. Schirmer und A. Achenbach seine Studien machte, welche er später bei Troyon in Paris fortsetzte. Nachdem er noch einige Reisen durch Belgien und sein Heimatland gemacht, ließ er sich in Düsseldorf nieder, von wo er alljährlich die Kunstausstellungen mit Landschaften beschickte, welche meist mit Rindvieh staffirt waren. Wie Troyon, behandelte er die Tiere und den landschaftlichen Hintergrund gleichwertig und strebte bei einer breiten und saftigen, wenn auch bisweilen etwas dekorativen, malerischen Behandlung nach

dem Ausdruck einer stark accentuirten Stimmung. Er war Mitglied der Amsterdamer Akademie.

Konkurrenzen.

.·. **In einer engeren Konkurrenz um die Ausführung eines neuen Stadttheaters für Halle a. S.** hat der Architekt H. Seeling in Berlin den Sieg davongetragen. Nach Zustimmung der städtischen Behörden soll sein Projekt zur Ausführung gelangen.

Kunstvereine.

H. E. **Gründung eines Kunstvereins in Posen.** Nachdem es in Posen seit einer Reihe von Jahren durch die sich schärfende Spannung zwischen Deutschen und Polen und das dadurch bedingte Eingehen des früher dort bestandenen Kunstvereins fast an jeder öffentlichen Pflege der Kunst gefehlt hat, ist es jetzt endlich den energischen und vorurteilslosen Bestrebungen einiger einsichtsvoller, hochangesehener Männer gelungen, einen neuen Kunstverein daselbst ins Leben zu rufen. Trotz der Anfeindungen durch die polnische Presse, die in dem werdenden Verein lediglich ein neues Germanisirungsmittel erblickte, trotz der Zurückhaltung der deutschen Tagesblätter ist der Verein am 11. März mit der für den Anfang sehr beträchtlichen Zahl von 270 Mitgliedern beider Nationalitäten, vorzugsweise allerdings deutschen, endgültig begründet worden. Dies im Interesse der Kunst wie der Provinz hocherfreuliche Ereignis ist vor allem der nicht genug zu rühmenden Thatkraft und Sachkenntnis des Herrn Regierungsrat Osius zu danken, der mit unermüdlichem Eifer und selbstloser Hingabe alle Schwierigkeiten zu überwinden gewußt hat. Die Satzungen schließen sich im wesentlichen denen der meisten anderen deutschen Kunstvereine an. Es sollen alle zwei Jahre größere Ausstellungen von Kunstwerken ohne Rücksicht auf Nationalitätsunterschiede veranstaltet werden, an welche sich Verlosungen u. s. w. schließen. Der Jahresbeitrag ist auf 6 Mark festgesetzt. Man hat somit das Programm etwas eng begrenzt; doch galt es zunächst überhaupt festen Fuß zu fassen, und von der Zahl der noch zu werbenden Mitglieder wird es abhängen, ob man nicht auch noch einen festeren Zusammenschluß der Mitglieder durch monatliche Versammlungen, Vorträge, Lesezirkel u. s. w. und vor allem auch eine energische Einflußnahme auf das in der Provinz Posen noch völlig darniederliegende Kunstgewerbe, sowie die Sorge für die Erhaltung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler ins Auge faßt. Daß aber der Vorstand (Bürgermeister Herse, Graf Cieszkowski, Regierungsrat Osius, Senatspräsident Hagens (bis vor kurzem in Kairo), Rechtsanwalt von Jazdzewski, Geh. Kommerzienrat B. Jaffé) auch schon mit den vorderhand noch geringen Mitteln Besonderes leisten will und leisten wird, geht u. a. daraus hervor, daß er in diesem Jahr noch eine Ausstellung von alten und neuen Kunstwerken, die sich in der Stadt und Provinz im Privatbesitz befinden, veranstalten will, und daß er sie bereits auf 300 Nummern zu bringen hofft. Dieselbe verspricht äußerst lohnend und interessant zu werden, und wir werden ihrer Zeit nicht verfehlen, an dieser Stelle darüber zu berichten. — Zu erwähnen ist noch, daß der Posener Kunstverein mit dem in **Bromberg** seit einigen Jahren zu größerer Blüte gelangten in engere Verbindung treten wird, um mit diesem die Ausstellungen gemeinschaftlich zu veranstalten. Der Bromberger Verein scheidet also aus dem sogenannten „**Ostdeutschen Kunstverband**“ aus, und da nach dem Künstlerkalender auch **Thorn** seinen Austritt erklärt hat, so erscheint der Fortbestand des Verbandes mehr als fraglich. Die neue Vereinigung verspricht entschieden mehr Lebensfähigkeit, und wir glauben deshalb auf deren Ausstellungen unsere Künstler schon jetzt aufmerksam machen zu sollen. Der Wohlstand hat sich in der Provinz Posen mehr und mehr gehoben, und neben der erhöhten Kaufkraft wird auch die Kauflust eine nicht unerhebliche sein, da, wie gesagt, bisher nur wenig hier geboten worden ist.

Sammlungen und Ausstellungen.

L. S. W. **Aus Hannover.** Wer den Artikel über unsere 52. Kunstausstellung in Nr. 22 dieses Blattes liest, sollte zu der Meinung kommen, unsere diesjährige Ausstellung wäre eine sehr klägliche; und doch ist es thatsächlich gerade umgekehrt. Zur Steuer der Wahrheit darf daher das Folgende bemerkt werden: Wenn zunächst gesagt ist, die Kunstwerke wären auf zwei kleinere und zwei größere Säle verteilt, so ist wenigstens zum Teil noch ein fünfter Saal (von der öffentlichen Kunstsammlung) mit in Benutzung genommen. Daß die Bilder zum Teil hoch gehängt werden mußten, ist richtig; es muß auch zugegeben werden, daß bei der Aufhängung mehr Rücksicht auf den Wert oder Unwert mancher Bilder hätte genommen werden können. Durch wiederholtes Umhängen aber gelangten alle besseren Bilder jedenfalls auf längere Dauer an gute Plätze. Wenn ferner von den Hannoverschen Ausstellern gesagt ist, daß sie in ihren Werken bemerkenswerte Eigentümlichkeiten nicht offenbaren, so ist dies nicht recht verständlich. Bekanntlich hat Hannover keine Kunstakademie für Maler und Bildhauer und man wird daher von einer Hannoverschen Schule überall nicht reden können. Nichtsdestoweniger sind Arbeiten von Koken, Eckermann, G. Hausmann, Oertner, Langer, v. Witte — Fräulein Hantelmann &c. und in weiterer Linie der hierherzurechnenden Künstler als Claus Meyer, C. Oesterley jun. Fräulein Stromeyer &c. doch wohl bemerkenswert. — Daß die Jury unseres Kunstvereins in der Zulassung von Kunstwerken sehr milde verfährt, liegt in den Verhältnissen begründet. Die Milde, welche in dieser Beziehung im Interesse des Kunstvereins gegen hiesige Künstler walten muß, kann auswärtigen gegenüber füglich nicht in Strenge verwandelt werden — Bilder früherer auswärtiger Ausstellungen finden sich naturgemäß auf jeder, auch der besten Ausstellung. Solche Bemerkungen lassen auf wenig Interesse für heimische Kunstbestrebungen schließen. Wenn das bekannte „Rencontre auf dem Meere“ von H. Schneider in München zu dem Besten gehören soll, was hier vorhanden ist, so dürfte das jedenfalls eine ganz eigentümliche Kunstanschauung dokumentiren. Wenn es endlich heißt: anderes wohl einer Beachtung würdiges ist von Amberg, Lerche, Leineweber, Marr, v. Kalkreuth, v. Meckel, Sperl, so scheint Verfasser sehr hervorragende und auch recht große, allgemein anerkannte Werke von Wenglein, Willroider, Brütt, Baisch, v. Kameke, Kröner, von C. Oesterley jun., Claus Meyer, Paul Meyerheim, Knut Ekwall, C. Heyden, Hans Gude &c. &c. gar nicht gesehen zu haben, was doch im Interesse der Kunst resp. einer gewissenhaften Berichterstattung sehr zu bedauern sein möchte.

Vermischte Nachrichten.

S. **Archäologische Gesellschaft in Berlin.** Sitzung vom 1. März. Zur Aufnahme vorgeschlagen wurden die Herren Graf Perponcher Exc. und Dr. Max Schmidt. Eingegangen war: Holm, Das alte Syrakus; Studniczka, Vermutungen zur griechischen Kunstgeschichte; Brunn, Pausanias und seine Ankläger; Soutzo, Systèmes monétaires de l'Asie mineure et de la Grèce. Collection Alessandro Castellani. Percy Gardner, Votive coins in Delian inscriptions; derselbe Statuette of Eros; Württembergische Vierteljahrshefte für Landesgeschichte VI 1—4; Bull. di arch. e storia Dalmata VI. 12; Atti dell'Accademia dei Lincei VIII 1—3; Pyl, Beiträge zur pommerschen Rechtsgeschichte. — Herr **Trendelenburg** sprach über das **Verhältnis der Laokoongruppe zum Gigantenfries des pergamenischen Altars**, indem er sich besonders gegen die von Kekulé („Zur Deutung und Zeitbestimmung des Laokoon“) geltend gemachte Auffassung wandte, daß die Figur des Laokoon aus Motiven des Frieses abgeleitet, die Gruppe also jünger sei als der Altar. Einerseits sei, so führte der Vortragende aus, die Übereinstimmung der Motive in der Figur des Laokoon und des Athenagegners keineswegs eine so vollständige, wie sie auf den ersten Blick erscheine, da der Kopf, die Haltung der Beine und Arme, die Schlangenwindungen, vor allem aber die Stelle des Bisses und sein Verhältnis zur Kopfneigung nicht nur verschieden, sondern zum Teil entgegengesetzt seien; andererseits sei die Haltung des Laokoon, namentlich das von Kekulé für unerklärlich gehaltene Herumwerfen des Kopfes, eine unumgängliche, der Natur mit bewunderungswürdigem Scharfsinn abgelauschte Folge des Flankenbisses der Schlange, da jeder intensive Schmerz in der Seite eine Zusammenziehung des Körpers an dieser Stelle

[illegible] städten errichteten Denkmal, von welchem ein Fragment im [illegible] [illegible] und zwei weibliche, Alaesiagae genannt (und zwar mit den [illegible] [illegible] die Gottheiten in handwerksmäßiger Ausführung dargestellt.

— Zum Urheberrecht. Die erste Kammer des Civiltribunals der Seine hat kürzlich die prinzipiell wichtige Entscheidung getroffen, daß die [illegible] nicht [illegible] als eine künstlerische Reproduktionsweise anzusehen ist, und demgemäß festgestellt, [illegible] fassung anschließen, würde der Kupferlichtdruck nur den der [illegible] vom 10. Januar 1876 [illegible]

— Heinrich Schliemann hat Mitte März Ausgrabungen [illegible] begonnen. Bereits im Jahre 1876, vor den Entdeckungen in Mykenä, hatte er daselbst einige Untersuchungen der kyklopischen Mauern angestellt.

— Das Lutherdenkmal in Erfurt wird, wie man uns [illegible] (in der Nähe des neuen Postgebäudes) ausersehen.

Vom Kunstmarkt.

Bei einer Versteigerung von etwa hundert Ölgemälden moderner Meister, welche am 25. März in Lepke's Kunstauktionshaus in Berlin stattfand, wurde die für die Verhältnisse des Berliner Kunstmarktes ungewöhnlich hohe Gesamtsumme von etwa 60000 Mark erzielt. Die Einzelpreise der hervorragendsten Bilder sind folgende:

	Mark
Arnold Böcklin, „Überfall eines Schlosses durch Seeräuber"	8800
Adolf Menzel, „Ballscene 1870", Grisaille	5015
[illegible], Schweizerlandschaft 1845	3400
„Aus der Umgebung von Paris" 1871	2720
[illegible] Munthe, „Winterabend"	2200
[illegible], Sommer- und Winterlandschaft, Pendants	1800
[illegible] Achenbach, „Golf von Neapel"	1750
[illegible] Meyerheim, „Affen im Maleratelier" 1876	1710
Adolf Schroedter, „Der Rattenfänger von Hameln" 1851	1510
[illegible]	1450
[illegible], Holländische Landschaft 1851	1400
E. Körner, Tropische Landschaft	1360
Robert Schultze, „Der Romsdalerfjord"	1310
[illegible] Zimmer, „Das Schützenfest"	1305
[illegible], „Lagerscene aus dem 30jährigen Kriege"	1110
[illegible] v. Bochmann, Strandscene 1872	880
[illegible] Kilb, „[illegible]"	800
[illegible] Defregger, „Brustbild eines jungen Landmädchens"	800
A. Achenbach, „Werkstatt eines Waffenschmiedes"	800
[illegible] v. Angeli, „[illegible]" 1876	795
[illegible] Gude, Flußlandschaft	770
Ed. Hildebrandt, „Ruinen von Baalbeck" (Aquarell)	520
A. Achenbach, „Stadt im Gebirge" (Aquarell)	475

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Neue Bücher und Kupferwerke.

Geymüller, Baron de, Documents inédits sur les thermes d'Agrippa, le Panthéon et les thermes de Dioclétien. Avec cinq héliogravures et six figures dans le texte. 41 S. 4°. Lausanne, Bridel, Rome, Loescher.

Hohenbühel, Frhr. L. v., Die Holzschnitte der Handschrift des Heilthumbüchleins im Pfarrarchive zu Hall in Tirol. Mit 23 Textbildern. 130 S. 4°. Innsbruck, Wagner. Mk. 3. —.

Treu, G., Sollen wir unsere Statuen bemalen? 40 S. 8°. Berlin, Oppenheim. Mk. 1. —.

Ujfalvy, Ch. E. de, Les cuivres anciens du Cachemire. Avec [illegible] dessins et une carte. IX u. 125 S. gr. 8°. Paris, Leroux.

Ujfalvy, K. E. v., Aus dem westlichen Himalaya. Erlebnisse und Forschungen. Mit 181 Illustrationen und 5 Karten. XXVI u. [illegible] S. 8°. Leipzig, Brockhaus. Mk. 18. —.

Zeitschriften.

The Magazine of Arts. April.

[illegible] Von E. Balfour. (Mit Abbild.) — A Penny plain and two pence coloured. Von R. L. Stevenson. (Mit Abbild.) — A greek dressing case. Von Jane E. Harrison. (Mit Abbild.) — Pictures at Leeds. (Mit Abbild.) — The „Royal Academy" of China painting. Von Cosmo Monkhouse. (Mit Abbild.) — The exhibition of the Royal Academy. — The lower Thames. Von Aaron Watson. (Mit Abbild.) — The lace school at Burano. Von F. Mabil Robinson. — The sword. Von D. Hannay. (Mit Abbild.)

Mittheilungen des k. k. Österreich. Museums. März.

Die moderne Graphik auf der Wiener graph. Weltausstellung 1883. Von R. Eitelberger. — Zur Frage der Hausindustrie mit besonderer Berücksichtigung österreichischer Verhältnisse. Von R. v. Eitelberger. — Das Nationaltheater in Prag.

The Academy. No. 620.

An Essay of Scarabs. By W. J. Loftie. Von A. B. Edwards. — Art exhibition. — Egypt exploration fund. Von E. Naville. — Bewick collectors. Von W. J. Linton. — Notes on art.

Anzeiger des germanischen Nationalmuseums. I. No. 1. u. 2.
Kastchen des 12. Jahrhunderts im germanischen Museum. — Zwei Indulgenzbriefe aus Avignon. (Mit Abbild.) — Mittelalterliche Apotheken. Von H. Peters. (Mit Abbild.) — Katalog der im german. Museum befindlichen Glasgemälde aus älterer Zeit. (Mit Abbild.) — Die Sammlungen des german. Nationalmuseums. (Mit Abbild.) — Die heil. Elisabeth Holzsculptur von T. Riemenschneider. — Medaillenmodelle des 16. Jahrh. — Zur Handelsgesellschaft von Konrad, Peter und Marquard den Mendeln.

Gewerbehalle. 4. Heft.
Decorativer Aufsatz vom Tafelsilber des Prinzen und der Prinzessin von Preussen. — Buchdecke und Schnitt aus der Breslauer Stadtbibliothek (16. Jahrh.). — Zierschrank, modern. — Details von P. Vischers Sebaldusgrab. — Holzplafond. — Marmorkamin im Louvre. — Ornamente für Holzeinlage.

Auktionskataloge.

Auktionskatalog von C. J. Wawra in Wien. Plankengasse 7. Kupferstichsammlung des Herrn H. Ritter von Hempel. 529 Nummern. 31. März u. f. T.

Auktionskatalog einer reichhaltigen Sammlung von alten Kupferstichen und Radirungen, Holzschnitten etc. aus Privatbesitz (Comp. Werke von J. A. Klein und Chr. Erhard.) 2323 Nummern. 7. April u. ff. Tage von 4½—8 Uhr Nachmittags durch C. J. Wawra in Wien I. Plankengasse 7.

Auktionskatalog von Gemälden, Ölstudien, Aquarellen und Zeichnungen aus dem Nachlasse von Julius Lange. 843 Nummern. Versteigerung am 24. April u. ff. T. durch Carl Maurer in München im Wagnersaale, Barerstr. 16.

Auktionskatalog der nachgelassenen Gemäldesammlungen des Herrn Grafen Franz von Sternberg-Manderscheid sowie I. D. der Fürstin Marie Lobkowitz etc. 374 Nummern. Versteigerung durch Carl Maurer in München, Schwanthalerstr. 17½, im Wagnersaale Barerstr. 16. am 22. April u. ff. T. (Illustrirt. Preis 30 Pf.)

Inserate.

POLYCHROME MEISTERWERKE
der monumentalen Kunst in Italien vom V. bis XVI. Jahrhundert.
12 perspectivische Ansichten in Farbendruck
mit erläuterndem Text in vier Sprachen herausgegeben von
HEINRICH KÖHLER,
Königlicher Baurath und Professor am Polytechnikum zu Hannover.

Soeben gelangten zur Ausgabe:

Neue Separatausgaben zu 3, 4 und 6 Blatt mit Text in Prachtmappe, zum Preis von 60, 80 und 120 Mark.

Diese eleganten neuen Ausgaben stellen sich als prächtige Geschenke für Kunstfreunde, Künstler, Architekten u. s. w. zu drei verschiedenen sehr geeigneten Preisen dar, wobei insbesondere noch zu erwähnen ist, dass die Auswahl der Blätter in das freie Belieben gestellt ist.

Die neuen Mappen sind in starkem englischen Calico mit Gold- und Schwarzdruck künstlerisch ausgeführt und auf den Innenflächen mit elegantem Dessinpapier bekleidet.

Neben diesen neuen Ausgaben bleiben jedoch auch die früheren (in Prachtband 250 M., oder einzelne Lieferungen à 36 M., einzelne Blätter à 18 M.) nach wie vor bestehen. (11)

Leipzig. Baumgärtner's Buchhandlung.

Hermann Vogel,
Kunsthandlung in Leipzig.
Lager von Kupferstichen nach älteren u. neueren Meistern.
Grosser Katalog mit ca. 1000 Nummern mit Angabe der Maler- und Stechernamen, sowie der Bildflächen u. Preise. in gr. Quart 6 M.; Auszug aus demselben gratis. (5)

Handzeichnungen
bedeutender Meister,
herausgegeben v. **Wilhelm Geissler.**
eine Sammlung von
60 Blatt Facsimile-Reproductionen, zum Teil schwarz, zum Teil in farbigen Tönen hergestellt nach Zeichnungen von *Franz Adam, C. Arnold, H. Baisch, Ferd. Bellermann, C. Breitbach, A. Brendel, J. Ehrentraut, M. Erdmann, W. Gentz, Fr. Kaulbach, L. Knaus, O. Knille, Chr. Kröner, J. Lulvès, P. Meyerheim, Ad. Menzel, Nikutowski, G. Pflugradt, W. Riefstahl, C. Saltzmann, R. Schick, G. Schönleber, G. Spangenberg, W. Steinhausen, P. Thumann, B. Vautier, Fr. Voltz, A. v. Werner* und *Fr. Werner.*

Dieses Werk ist in 3 Abteilungen erschienen und kostet: (2)

Abt. I (24 Bl.) menschl. Figuren und Köpfe = 12 M.
„ II (18 Bl.) Tierstudien = 9 „
„ III (18 Bl.) Landschaften = 9 „

Ausserdem sind die Blätter einzeln käuflich zum Preise von à 0,75 M.

Die Kritik spricht sich sehr anerkennend über dieses Werk aus und stehen Rundschreiben darüber nebst Inhaltsverzeichnis gratis u. fr. zur Verfügung. Bestellungen wolle man bei einer beliebigen Buchhandlung machen oder direkt bei

Paul Geissler.
Kunstwerkstatt
Berlin, N.
Weinmeisterstr. 6.

Grosse Münchener Kunstauction.
Anschliessend an die Gräfl. Sternberg'sche Gemälde-Auction wird der reichhaltige werthvolle Nachlass des † Herrn **Julius Lange,** k. bayr. Hofmalers, bestehend aus Gemälden, Oelstudien, Aquarellen und Handzeichnungen im Wagnersaale, Barerstrasse Nr. 16 in München, vom 24.—26. April durch den Unterzeichneten versteigert. Näheres besagen die 843 Nummern enth. Cataloge. (2)

Carl Maurer, Kunstexperte
Schwanthalerstrasse 17½, München.

Verlag von **E. A. Seemann** in Leipzig.
Anton Springer
Raffael und Michelangelo.
Zweite, verbesserte und vermehrte Auflage in 2 Bänden gr. 8. Mit vielen Illustrationen. 2 Bände engl. cart. M. 21. —, in Halbfranzband M. 26. —.

Im Verlag von **Joh. Barth** in Leipzig ist neu erschienen

Anton Woensam von Worms,
Maler und Xylograph zu Köln. Sein Leben und seine Werke, von **J. J. Merlo.** (Nachträge 76 Seiten 8°, Mit 1 Photolith. M. 2. 80. Wesentliche Ergänzung der i. J. 1864 erschien. Monogr. (M. 4. —) (2)

G. Eichler,
Plastische Kunstanstalt und Gipsgiesserei.
Berlin, W., Behrenstr. 27.
Antike und moderne **Skulpturen.**
v. Stoschische **Daktyliothek** mit Winckelmann's Katalog.
Mittelalterliche Medaillen v. Pisano, Dürer u. a. (10)
— Ausführl. Katalog gratis u. franko.

[illegible]

Öffentliche Bekanntmachung

[illegible] werden [illegible] Kunstfreunde und Händler [illegible] welche Art von den [illegible] 2 Gemälde neuer Meister. [illegible] Kupferstiche 6 Bücher, 7 Musikal [illegible] Autographen. Unter der [illegible] L. H. Philippi (Kupferstiche, Zeichnungen, werthvolle Bücher, alte Drucke und Bucheinbände). — [illegible] Kunstsachen. — Drei Nachlässe von Ge- [illegible] Privat-Galerie moderner Künstler.

Der vereidete königl. u. städtische Auctions-Commissar f. Kunstsachen u. Bücher

Rudolph Lepke.

Berlin SW. Kochstr. 29.

Kunst-Auctions-Haus.

Kunst-Auktionen in Amsterdam.

Moderne Gemälde ersten Ranges.

Sammlung des verstorbenen Herrn

W.-L. Ravesteijn.

Werke von Andreas und Oswald Achenbach, Bakkerkorff, Baron, Bellecour, Bosboom, Brillouin, Cermak, Chaplin, Daubigny, Diaz, Dubufe, Jules Dupré, Fichel, Gérôme, Guillemin, de Haas, Ed Hildebrandt, Jacque Israëls, Koekkoek, Landelle, van Lerius, Leys, Madou, van Marcke, Pasini, Pettenkofen, Plassan, Rochussen, Scholten, Schreyer, Seitz, Springer, von Thoren, Weisz, Worms, Ziem, etc.

Die Versteigerung findet statt im Lokale „De Brakke Grond" am Dienstag den 22. April a. c. unter Leitung von

van Pappelendam & Schouten

Kataloge sind gratis (illustrirte Kataloge à 5 Mark) zu beziehen.

Moderne Aquarelle und Oelgemälde

Sammlung Lantsheer

enthaltend prachtvolle Werke von Achenbach, Calame, Diaz, Bles, Bosboom, Rosa Bonheur, Jules Breton, Gavarni, Hoguet, Israëls, Madou, Maris, Mauve, Mesdag, Pettenkofen, Rochussen, Roelofs, Tofano, etc.

Auktion im Lokale „De Brakke Grond" Dienstag, 22. April a. c. unter Leitung von

Frederik Muller & Co. (1)

Kataloge sind gratis (illustrirte Kataloge à 4 Mark) zu beziehen.

H. G. Gutekunst's Kunst-Auction Nr. 32,

Stuttgart. **Pension Sigle.** Neckarstrasse 18.

Am 1. Mai und folgende Tage Versteigerung der **ausgezeichneten Sammlung** von **Kupferstichen, Radirungen & Holzschnitten** aller Schulen, besonders auch **schöne Ornamente** aus dem Besitz des Herrn **Dr. Freund** in **Berlin** (3336 Nummern). Preis des Catalogs incl. Porto [illegible] Mark in Briefmarken. (1)

H. G. Gutekunst, Kunsthandlung, Olgastr. 1b.

Grosse Münchener Kunstauction.

Im Auftrag der Erben hat der Unterzeichnete **einen grossen den Gräfinnen O' Hegerty auf Schloss Tillysburg gehörenden Theil der Gemälde-Sammlung** Sr. Erlaucht des verstorbenen Herrn **Franz Grafen von Sternberg-Manderscheid**, Herrn auf Zasmuk, Castalowitz, Schussenried und Weissenau etc. etc., Ihrer **Durchlaucht der Fürstin Marie Lobkowitz** und einiger Privaten zu verkaufen. Versteigerung zu München v. 22.—24. April. Näheres durch die 374 Nummern enthaltenden illustrirten Cataloge, welche gegen 10 Pf. franco zu beziehen sind durch

Carl Maurer, Kunstexperte.
Schwanthalerstrasse 17½.
München. (3)

Münchener Kunst-Auction.

den 17. April 1884.

Oelgemaelde

alter und neuer Meister

aus dem Nachlasse von J. Brindl u. Anderer. Den **Katalog** versendet **gratis** und **franco** gegen **franco**.

Die **Montmorillon**'sche Kunsthdlg.

Hugo Grosser, Kunsthandlung,

Specialität: Photographie.

LEIPZIG, Langestrasse 37 II.

Vertretung und Musterlager der phot. Anstalt

Ad. Braun & Comp. in Dornach u. Paris.

Reproductionen im **unveränderlichen Kohleverfahren** nach Gemälden, Handzeichnungen, Fresken, Statuen etc.

aller bedeutenden Museen.

Neu: Die Gemälde der Kais. Eremitage-Galerie in St. Petersburg.
Die Gemälde des Museo del Prado in Madrid.
Die Gemälde der Königl. Gemäldegalerie in Dresden.

Kataloge, Musterbücher, sowie jede Auskunft umgehend.

Ansichten nach der Natur von Schweiz und Italien.

Studien für Künstler, aller Art und jeder Grösse, **namentlich Actaufnahmen bis zu 45 cm Photographiehöhe.** Auswahlsendungen hiervon bereitwilligst.

Prompteste Besorgung aller Photographien und Kunstsachen. (5)

Modellirwachs

nach Recept des Bildhauers Herrn Leo Rusch, und von Autoritäten als unübertreffbar anerkannt, empfiehlt (9)

die Wachswaarenfabrik

Joseph Gürtler,
Düsseldorf.

Hierzu eine Beilage von Theodor Fischer in Kassel.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von August Pries in Leipzig.

19. Jahrgang.

Beiträge

sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

10. April

Nr. 26.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1884.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von Oktober bis Ende Juni jede Woche am Donnerstag, von Juli bis Ende September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Neuerworbene Bilder alter Meister in der Königl. Gemäldegalerie zu Dresden.

Von K. Woermann.

Der Dresdener Galerie stehen zur Zeit weder die Mittel zur Verfügung, ihre große Sammlung älterer Gemälde beträchtlich zu vergrößern, noch auch liegt die Absicht vor, sie in der nächsten Zeit nach dieser Seite hin systematisch zu entwickeln. Wenn, wie zu hoffen und zu wünschen steht, wieder einmal größere Mittel für neue Erwerbungen flüssig gemacht werden, so wird es das Interesse Dresdens erheischen, diese zunächst zur Vermehrung der in den letzten zwölf Jahren so erfreulich erstandenen modernen Abteilung der Sammlung zu verwenden. Alte Bilder können unter diesen Umständen gegenwärtig nur erworben werden, wenn sich gerade einmal eine Gelegenheit bietet, einem nicht oder nicht genügend vertretenen und doch kunstgeschichtlich interessanten Meister unter günstigen Bedingungen den Eintritt in die Sammlung zu ermöglichen. Es darf daher auch nicht Wunder nehmen, daß die Dresdener Galerie sich im Jahre 1883 nur um vier ältere Bilder vermehrt hat. Diese vier Bilder von bisher in Dresden noch nicht vertretenen Meistern dürften aber kunsthistorisch interessant genug sein, um an dieser Stelle besprochen zu werden. Es sind die folgenden:

1. Lorenzo Lotto. Eine Santa Conversazione, Kniestück in halblebensgroßen Figuren. Vor einem in der ganzen Breite des Bildes ausgespannten grünen Vorhang, über dem links der tiefblaue, leichtumwölkte Himmel, rechts ein Stück Waldlandschaft von Giorgionester Frische und Tiefe sichtbar ist, sitzt die Madonna mit dem Kinde. Links (vom Beschauer) stehen zwei kahlköpfige, graubärtige Heilige, die nicht mit Sicherheit benannt werden können: der rückwärtige im gelben Mantel mit einem Buche unter dem Arm (Petrus? Joseph?), der vordere im roten Mantel (Hieronymus?) mit einem Spruchbande, nach dem das Christkind greift; rechts stehen der heil. Franziskus und die heil. Clara. Die Typen der Figuren sind noch Bellinesk; die Farbe aber zeigt schon ganz den tiefen, kühlen Schmelz, der Lotto eigentümlich ist, zugleich jenes Spiel des Helldunkels, welches Correggio vielleicht erst Lotto abgesehen hat. Auf dem Spruchbande steht die Bezeichnung: L. LOTVS.

Das Bild wurde, nachdem W. Bode und F. Harck, die sich damals gerade in der Arnostadt aufhielten, seine Trefflichkeit bezeugt hatten, von Herrn Fairfax Murray in Florenz erworben. Eine Wiederholung, welche so hoch und dunkel hängt, daß sie sich schwer beurteilen läßt, befindet sich in der Bridgewater-Gallery zu London (vergl. Waagen, Treasures of Art, II, S. 33). Daß unser Exemplar ein Original ist, ist unzweifelhaft. Besieht man es von vorn, so bestätigt es jeder Pinselstrich, von hinten, das alte italienische Pappelholz, welches sogar schon einmal leicht parkettirt worden ist. Das Bild muß dem ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts, der Frühzeit des Meisters angehören.

2. T. Mytens. Porträtgruppe des Meisters selbst, seiner Gattin und seiner Kinder. Ein Breitbild mit lebensgroßen Figuren. Links sitzt der Ehe-

[illegible] mit den Söhnen gruppirt, rechts die Frau mit [illegible] Sohne und den einzigen Tochter. In [illegible] aufgeschlagenen Buche auf den Knien des Mannes [illegible] die Namen aller verzeichnet, mit Ausnahme des [illegible] jüngsten Knaben, der auch etwas zurück [illegible] Helldunkel versetzt ist. Vielleicht war er bereits verstorben, als das Bild gemalt wurde. Auch das Alter [illegible] des D. Mytens [illegible] 42 Jahre, [illegible] seiner Gattin Judith auf 43 Jahre; dann folgen die Söhne im Alter von 12, 10 und 8 Jahren, und den Beschluß macht das fünf[illegible] [illegible]. Darunter steht die Jahreszahl 1621 [illegible], ansprechende Gemälde, welches [illegible] im [illegible] zu Kopenhagen [illegible], [illegible] und kräftig gemalt, tüchtig in der Be[illegible] des Stofflichen, lebendig in der Auffassung [illegible], vor allen Dingen aber von einer [illegible] Einheitlichkeit des Tones, der in seinem [illegible] Helldunkel bereits im voraus auf Rembrandt hinweist.

Da die Überlieferung das Bild als Familien[illegible] des Künstler Mytens bezeichnet, da die Mytens eine bekannte, wenn auch noch nicht in allen ihren Gliedern genügend erforschte Haager Künstlerfamilie jener Tage waren, da die Namen so auffallend in dem Buche verzeichnet stehen, daß man unwillkürlich zunächst an eine Künstlerbezeichnung denkt, und da [illegible] Gruppenbilder von Meistern, die sich und ihre eigene Familie darstellen, ja auch sonst nicht selten sind — ich erinnere nur an C. van Beens derartiges Bild im Louvre zu Paris — so ist die Benennung des Bildes als ein Werk des D. Mytens einstweilen acceptirt und auch im Nachtrage zu Hübners Katalog beibehalten werden. Dieser D. Mytens kann dann aber nicht der bekannte Haager Meister sein, welcher als Freund van Dyks in London thätig war; denn daß dieser **Daniel** hieß, ist urkundlich beglaubigt (vergl. H. Walpole, Anecdotes of Painting, London 1872, S. 114), wogegen auf unserem Bilde deutlich **David Mytens** steht. Die Möglichkeit, daß die Inschrift im Buche sich überhaupt nicht auf den Künstler, sondern nur auf die Dargestellten beziehe, muß daher noch offen gelassen werden. Die Hand ist aber weder diejenige jenes bekannten Daniel Mytens, noch diejenige eines der anderen bekannteren zeitgenössischen holländischen Bildnismaler; und daß es auch einen Maler Namens David Mytens gegeben habe, ist unserem Bilde gegenüber so unwahrscheinlich nicht, zumal da Kramm schon nicht weniger als fünf verschiedene Maler dieser Haager Familie verzeichnet. Vielleicht würden die Haager Archive darüber Auskunft geben. [illegible] die Akten über den Urheber dieses [illegible] Bildes noch nicht geschlossen.

3. Hendrik Dubbels. Seestück. Frischbewegtes Meer, von großen und kleinen Schiffen belebt. Links wird auf einer bildeinwärts steuernden Schaluppe das Segel aufgezogen. Rechts liegt ein großer Dreimaster vor Anker, auf dem die Matrosen in den Raen beschäftigt sind, die Segel zu lösen. Der Himmel ist grau; doch spielen helle Sonnenblicke vorn links und im Mittelgrunde rechts auf den im Lichte grau, in den Schatten braun gehaltenen Wellen. Es ist ein gutes kleines Bild des Meisters, der um 1650 Ältester der Amsterdamer Gilde war. Bezeichnet ist es an einem Balken in seiner bekannten Art: DVBBELS. Es stammt aus derselben Quelle, wie das vorige.

4. Jan van der Meer von Haarlem. Blick von den Dünen auf die holländische Ebene; doch nicht nach der Stadtseite zu; denn kein Kirchturm ist am feinblauen Horizonte sichtbar. Nur der Mittelgrund ist reich entwickelt. Am Fuße der Dünen sehen wir ein Dorf unter Bäumen, einen Teich, eine Bleiche und ein Wäldchen. Der hellblaue Himmel ist leicht umwölkt; nur rechts ballt eine schwerere Wolke sich schwarz zusammen. Es ist eins der charakteristischsten und feinsten Bilder des geschätzten Meisters, dessen volle Namensbezeichnung in seinen eigensten Schriftzügen es zum Überflusse trägt. Es befand sich 1883 auf der Ausstellung von Gemälden älterer Meister im Berliner Privatbesitze, Nr. 64 des Bode'schen Kataloges, und gehörte Herrn Otto Pein. Der Dresdener Galerie mußte es um so willkommener sein, da sie, neben ihren beiden ausgezeichneten Genrebildern des **Delfter** Namensvetters unseres Meisters, ein echtes Bild des Haarlemer J. v. d. Meer noch nicht besaß.

Kunstlitteratur.

Anatomie der äußeren Formen des menschlichen Körpers, von Dr. Carl Langer. Wien, Toeplitz und Deuticke. 1884. 8.

Wenn die Künstler für das Studium der menschlichen Gestalt von Seite der Anatomie als Wissenschaft nicht mehr zu verlangen hätten, als die Kenntnis der Knochen und Muskeln, so hätten wir eine Reihe trefflicher Werke, die geeignet sind, nach dieser Richtung gute Dienste zu leisten. Von Seite der Künstler selbst wurden für die allgemeine Orientirung zahlreiche Arbeiten geliefert, die heute noch allenthalben für den elementaren anatomischen Unterricht in guter Verwendung stehen. Wenn Salvage den Borghesischen Fechter, Fischer seine anatomische Normalfigur, Roth seinen Athleten als Knochen- und Muskelmann in verschiedenen Ansichten vorführen, so gewinnt der Studirende dadurch ein übersichtliches Bild von den bewegenden und formgebenden Elementen der mensch-

lichen Gestalt. Allein damit ist für das tiefere Studium des Schöpfungsideals, der Form in ihrem lebendigen Wechsel, wie sie der Künstler fassen muß, noch wenig gethan. Ein Lehrbuch der Anatomie der äußeren Formen der menschlichen Gestalt hat neben dem Gegebenen, den sichtbaren Formen, auch ihre wesentlichen Eigentümlichkeiten in Ruhe und Bewegung, unter Hervorhebung aller für Alter und Geschlecht, allenfalls auch Rasse charakteristischen Merkmale verständlich zu machen, also an der Hand der Wissenschaft Einblick in das Getriebe der gestaltenden Kräfte zu gewähren und die endliche Form als das Resultat ihres Wirkens klar zu machen.

E. Harleß hat in seiner „Plastischen Anatomie“ den Versuch gemacht, diese komplizirte Aufgabe zu lösen. Bei aller Genialität, mit welcher der gelehrte Anatom den gewaltigen Stoff gefaßt hat, ist es ihm jedoch nicht ganz gelungen, das für den Künstler Wesentliche im Vordergrunde zu halten und für den, der unmittelbaren Nutzen aus dem Buche schöpfen will, ist die Arbeit nicht leicht gemacht.

Ein neues Werk auf diesem großen Gebiete, welches bei dem Autor nicht nur die volle Beherrschung des wissenschaftlichen Materials, sondern auch ein vollständiges Vertrautsein in Sachen der Kunst voraussetzt, ist daher an und für sich schon ein Ereignis, und ist es in vorliegendem Falle noch mehr, da das Buch den Namen des berühmten Wiener Anatomen trägt.

Wir wollen dem trefflichen Werke hier keine Lobrede halten, sondern in einer kurzen Skizze des Inhalts nur andeuten, in welcher Weise der Stoff gruppirt und verarbeitet worden ist. Das Werk setzt die „Kenntnis der einzelnen Baumittel“ voraus; es sind daher die Elemente der Anatomie nur hie und da berührt; doch wird jedermann und namentlich der mit der Form im allgemeinen vertraute Künstler dem Autor in seinen Darstellungen zu folgen vermögen.

Der erste, allgemeine Teil beginnt mit der Bauart und den Baumitteln des Körpers; in kurzen Zügen werden die Gliederung und Architektur desselben, die Bestandteile und deren Verbindung erörtert, namentlich dem Skelette und den Gelenken eine ausführliche Betrachtung gewidmet und die Muskeln in ihrer Charakteristik und ihren Funktionen beschrieben. Daran schließen sich die Kapitel über die Fettlagerung, die Haut und den Haarwuchs. Der Künstler wird besonders in den letztgenannten Abschnitten, deren Inhalt in anderen anatomischen Werken kaum berührt wird, eine solche Fülle von Beobachtungen und interessanten wissenschaftlichen Darlegungen finden, daß das Studium derselben nicht genug empfohlen werden kann.

In dem Abschnitt „Plastik“ behandelt der Verfasser die Muskulatur in ihren Beziehungen zum Skelett, die Bedingungen ihrer Massenverteilung, die Gesetzmäßigkeit ihrer Anordnung und den für das äußere Relief der Gestalt maßgebenden Bau der Muskelgruppen. An die sachliche Darstellung reihen sich interessante Exkurse über die „Geschichte der Anatomie“, über die Antike und das Naturstudium der Alten. In dem Kapitel „Haltung“ wird in klarer Darstellung die aus dem Bau der menschlichen Gestalt resultirende Statik der Bewegung behandelt. Eine Fülle von Hinweisen auf Kunstwerke vervollständigt die geistvollen Deduktionen. Dieser Abschnitt ist speziell für den bildenden Künstler von Wichtigkeit, und der Autor konnte zur Bestätigung seiner wissenschaftlichen Ausführungen keine trefflicheren Beispiele herbeiziehen, als die gerade in diesem Punkte unerreichten Meisterschöpfungen der griechischen Kunst. Im weiteren folgen dann die nicht minder wichtigen Abhandlungen über „Proportion“ und „Wachstum“. Welch umfassende Studien der Verfasser über diesen speziellen, der medizinischen Anatomie ferner liegenden Teil der Wissenschaft gemacht hat, finden wir schon in seiner großen Abhandlung „Über das Wachstum des menschlichen Skelettes mit Bezug auf den Riesen“ bezeugt (Denkschriften der kaiserl. Akademie der Wissenschaften, 1869). Ein historischer Überblick über die einschlägigen Arbeiten führt den Leser zunächst zu der Methode der Messung, die der Verfasser in seinen weiteren Ausführungen festhält. Es werden die „Gliederung der Gestalt“ und die „typischen Proportionen“ der Erwachsenen einer eingehenden Betrachtung unterzogen, der Kanon der antiken Bildner und die „idealen“ Proportionen erörtert und letztere wieder durch die Analyse antiker Bildwerke näher definirt. Eine Reihe hochwichtiger Sätze für den Künstler enthält sodann der Abschnitt über die Proportionen des Kindes und die Formenunterschiede desselben gegenüber dem Erwachsenen. Der Vorgang des Wachstumprozesses und die Verschiedenartigkeit der Proportion in den einzelnen Altersstufen, die Varietäten und Abnormitäten, für die der Künstler ein verständiges Auge haben muß, — dies alles ist in einer Ausführlichkeit und Klarheit wiedergegeben, wie es in keinem zweiten Lehrbuche der Anatomie zu finden ist.

Den Schluß des ersten Teiles des Werkes bildet dann eine umfassende Abhandlung über die „Bewegung“. In geistvoller Weise erörtert der Verf. zunächst den Begriff Bewegung und die für die bildende Kunst so wichtigen Phasen der Handlung, resp. Bewegung. Hier spielt einerseits die Statik ihre bedeutsame Rolle, andererseits aber ist es die geistige Thätigkeit des Individuums, welche auf die Erscheinung bestimmend wirkt. In der Analyse der Bewegung wird das Zusammenwirken der einzelnen Gelenke zur Handlung

erörtert und zunächst auf das Individuelle in der Bewegung hingewiesen, wobei der Verf. neben anderen als einfachstes Beispiel das Individuelle der Handschriften behandelt. Im weiteren wird dann der Einfluß der fortschreitenden geistigen Entwickelung auf die Bewegung erörtert und dargelegt, wie die Schönheit der Bewegung aus der zweckmäßigen Verwendung der Mittel hervorgeht. Treffliche Bemerkungen enthält dieser Aufsatz ferner über die „vorbereitenden Bewegungen", welchen bei der künstlerischen Darstellung die Absicht der eigentlichen Handlung zu Grunde liegt, was z. B. beim Diskuswerfer und Fechter so überzeugend wiedergegeben ist. Der Verf. geht dann auf die Organe der Bewegung über und zeigt an künstlerischen Darstellungen deren Funktion in der ruhigen und dramatischen Attitude. Interessante Blicke auf die Studien Rembrandts, Dürers und vor allem Lionardo's verdeutlichen die ausführlichen Untersuchungen des Verf., durch welche schließlich konstatirt wird, daß, so vielfach und so verschiedenartig die zur Handlung sich potenzirende Bewegung auch sein mag, sie doch in allen ihren Einzelheiten und im Zusammenwirken der Glieder nach einem bestimmten Typus organisch geregelt ist und daß sie sich dadurch zu einem allgemein verständlichen Mittel von Kundgebungen innerer Zustände, zu Ziel und Absicht bezeichnenden Gebärden gestaltet, mögen dieselben nun als direkte Willensäußerungen oder als bloße Reflexe von Gemütsstimmungen sich ausdrücken.

Der zweite, spezielle Teil des Werkes enthält ausführliche Abhandlungen über die einzelnen Teile der menschlichen Gestalt: Kopf, Rumpf und Extremitäten. Hier tritt wohl der Verf. zuweilen entschiedener als Fachanatom in die Darstellung; aber der Psycholog und Kunstgelehrte ist dabei nicht in den Hintergrund gedrängt. Der Leser wird mit sicherer Hand durch das ganze Labyrinth der Rätsel und Wunder, die das vollkommenste Gebilde der Schöpfung in sich birgt, hindurch geführt und er lernt bei dieser Führung des Forschers und scharfen Beobachters zugleich die Methode kennen, die Natur selbst zu beobachten und ihre Gesetze zu verfolgen.

Das Buch ist mit zahlreichen zweckentsprechenden Illustrationen ausgestattet und wird mit seinem gediegenen Inhalt, der — was nebenbei gesagt sein mag — in der anregendsten Weise vorgetragen ist, sowohl dem denkenden Künstler als auch allen Freunden der Künste, denen es daran gelegen ist, in die Geheimnisse des künstlerischen Schaffens tiefer einzudringen, eine Fülle des Genusses und der Belehrung darbieten.

J. Langl.

Nekrologe.

□ Mit **Conrad Bühlmayer**, welcher Ende November des vorigen Jahres ganz unerwartet dahingeschieden ist, hat die jüngere Wiener Schule einen geschätzten Vertreter der Tiermalerei verloren. Bühlmayer war zu Wien am 18. Aug. 1835 geboren. In den Jahren 1850–54 besuchte er die Akademie seiner Vaterstadt und machte, ursprünglich sich der Landschaft zuwendend, einige Zeit hindurch Studien unter der Leitung von Zimisch. Im Jahre 1855 begab er sich zu Gude nach Düsseldorf. Das darauffolgende Jahr fand ihn wieder in Wien, wo er eine Reihe von Landschaften ausführte, die zum Teil im alten Kunstverein zur Ausstellung und zum Verkauf gelangten. 1867 wandte er sich dem Tierfache zu, das er unter R. Koller in Zürich bis Mitte 1868 studirte. Seither malte er fast ausnahmslos Bilder, auf denen die Tiere der Weide die Hauptsache bilden, ohne dabei aber die Landschaft zu vernachlässigen. Bühlmayers Gemälde zeichnen sich durch breite und dabei solide Ausführung aus. Charakteristisch für seine Bilder sind die durchsichtigen, rötlichen Schlagschatten; auch eine Vorliebe für sonnige Stimmung ist bei ihm bemerkbar. Unter seinen hervorragenderen Werken nennen wir folgende: zunächst ein großes Breitbild im Belvedere: „Abtrieb auf die Nieder-Alpe" (1870); in der Wiener akademischen Galerie „Tiere am Seeufer" (1882); in der kürzlich versteigerten Gemäldesammlung seines Vater befanden sich: „Heimkehr von der Weide" (1871) ein Hochbild, das von W. Unger für den von Miethke ausgegebenen illustrirten Katalog der Galerie Bühlmayer radirt wurde (kl. Fol.), ferner „Partie am Mondsee", „Uferpartie" und „Waldweg an einem See".

Rgt. **Ludwig Vollmar** †. Samstag d. 1. März starb in München der durch seine liebenswürdigen Genrebilder bekannte Maler Ludwig Vollmar, geboren 1842 zu Säckingen am Rhein. In der vorjährigen internationalen Kunstausstellung befanden sich seine beiden letzten Bilder: „Gratulation bei der Großmutter" und „An die unrechte Adresse". In früheren Jahren malte Vollmar auch biblische Darstellungen. Darunter sind besonders zu schätzen: „Jesus und die Samariterin am Brunnen", „Petrus im Gefängnisse" und „Paulus' Bekehrung". Vollmar hinterläßt den Ruf eines höchst tüchtigen Künstlers und eines trefflichen Charakters. Seine Arbeiten trugen alle den Stempel inneren Friedens, viele belebt ein ungesuchter Humor, in der Ausführung zeugen sie von größter Gewissenhaftigkeit.

*** Der französische Historienmaler **Adolphe Yvon**, welcher seit mehr als zehn Jahren gelähmt war, ist am 25. März in Paris gestorben. Der Verstorbene war zu Paris am 4. März 1823 geboren, trat 1840 in die Ecole des beaux-arts, wo er hauptsächlich den Unterricht Robert Fleury's genoß, und beschickte zuerst im Jahre 1845, nach einer Studienreise durch den Orient und Italien, den Salon. Er genoß als Historienmaler Ruf und kultivirte namentlich das historische Genre mit Glück. Er malte jedoch auch Tierstücke und Stillleben.

Todesfälle.

· Der Geschichts- und Bildnismaler **Gustav Richter** ist am 3. April Abends 10½ Uhr in Berlin im 61. Lebensjahre gestorben.

○ Der Direktor des Münzkabinets der Berliner Museen, Geh. Regierungsrat Prof. **Julius Friedländer**, ist am 4. April in Berlin gestorben. Seit 1840 am Münzkabinet thätig, hat er seit 1858 die Leitung desselben in Händen gehabt.

Kunsthistorisches.

* Über die Ausgrabungen auf dem Georgenberge bei Goslar berichtet Baurat Cuno im „Centralblatt der Bauverwaltung", daß sich bei weiteren Nachforschungen an der Ostseite herausgestellt hat, daß sich hier an das aufgefundene Achteck ein vollständiger, dreischiffiger Anbau anschloß, dessen Schiffe durch runde Apsiden abgeschlossen waren. Die Ausgrabungen haben außerdem eine erhebliche Anzahl guterhaltener Architekturteile, namentlich an gotischen Details, zu Tage gefördert. Vor den Altären der

Seitenschiffe der Basilika und in dem Klosterkreuzgang fanden sich Grabplatten von Sandstein und Schiefer. Letztere zerfielen leider bei der Berührung mit der Luft. Auf einzelnen Sandsteingrabplatten wurden Spuren von Metalleinlagen entdeckt, letztere selbst aber nicht aufgefunden, weil sie wahrscheinlich schon vor der Niederlegung der Kirche entfernt worden sind. Die Grundmauern der Kirche werden nach der vom Konservator der Kunstdenkmäler getroffenen Anordnung in einen solchen Zustand gebracht werden, daß der interessante Grundriß sich leicht übersichtlich darstellt. Die ganze Bauanlage, zu welcher auch Klostergebäude gehören, wurde vermutlich in der Zeit Konrads II. (1024—1039) begründet, muß aber in der gotischen Bauepoche umgestaltet worden sein.

Eine altchristliche Kirche ist in Martinach (Kanton Wallis), der Stätte, wo einst die römische Stadt Octodurum stand, entdeckt worden. Wie der „Kölnischen Zeitung“ geschrieben wird, fand man die Überreste derselben auf einer Tempelruine. Nach den jetzt zu Tage liegenden Umrissen ist der Bau ein in mehrere Abteilungen zerfallendes Parallelogramm. Die Kirche liegt im nördlichen Teile des aufgedeckten Gemäuers in der Richtung von Ost nach West gebaut. Im Norden des Schiffes, und zwar der ganzen Länge nach durch eine Seitenmauer von der Kirche getrennt, befindet sich eine Krypta, zu welcher man durch eine breite Treppe hinuntersteigt. Eine Anzahl Pilaster, die in regelmäßigen Abständen der Südseite entlang stehen, deuten auf einen zerstörten Säulengang. Zwischen je zwei Pfeilern lag ein menschliches Skelett. Während Kapitäle, Piedestale, römische Ziegel, Vasen, Baustücke aus grauem und grünem Marmor (Cipollin) zahlreich aufgefunden wurden, zeigte sich keine einzige Säule. Man nimmt an, daß sie anderwärts Verwendung fanden. Diese Kirche wird auf den heil. Theodor, den ersten Bischof des Wallis, zurückgeführt, der hier eine Kathedrale gebaut hat. In dem Ausfüllmaterial, das zu deren Fundamentirung diente, fanden sich nämlich Münzen der römischen Kaiser Constantin (306—337) und Constans. Der Erstere, dessen Übertritt zum Christentum im Jahre 312 stattfand, gestattete den Christen den Kirchenbau (das Jahr darauf den Bau der Mailänder Kirche). Sein Sohn starb 350 und in das Jahr 347 fällt nach der Meinung der Geschichtsforscher der Bau der Kathedrale von Octodurum.

*** Das Original von Raffaels Madonna von Loreto soll dem „Gaulois“ zufolge im Museum von Hyères (Departement Var) entdeckt worden sein. Ende vorigen Jahrhunderts verschwand das Bild aus dem Schatze von Loreto, wie man vermutet, durch die Franzosen. In das Louvre kam nur eine Kopie, mit welcher das neuaufgefundene angebliche Original (1,20 m hoch, 0,90 m breit) übereinstimmt. Das letztere ist ebenfalls auf Holz gemalt. Ein wissenschaftliches Gutachten liegt noch nicht vor.

*** Die lebensgroße antike Bronzestatue eines Jupiter ist der türkischen Zeitung „Osmanli“ zufolge in Albanien gefunden und in das kaiserliche Museum in Konstantinopel gebracht worden.

Konkurrenzen.

J. E. Aus der Preisbewerbung um das Garibaldi-Denkmal in Venedig ging der Bildhauer Benvenuti, bekannt als Autor des Giorgione-Denkmals in Castelfranco, als Sieger hervor. Außer Benvenuti wurden bei der engeren Konkurrenz nur noch zwei der vielen Bewerber, die venezianischen Bildhauer Dal Zotto und Michieli, zugelassen.

Kunstvereine.

Sn. Der Verband der deutschen Kunstgewerbevereine hielt am 30. März seinen ersten Delegirtentag ab und zwar im Sitzungssaale des alten Städelschen Institutes zu Frankfurt a. M. Vertreten waren 13 Vereine durch 21 Delegirte, Berlin, Braunschweig, Hamburg, Hannover, Karlsruhe, Magdeburg und Neuhaldensleben, Pforzheim, Frankfurt, Dresden, Leipzig, München, Stuttgart und Halle. Andere Vereine, wie Wien, Brünn, Hanau, hatten ihre Sympathie für die Ziele der Versammlung ausgesprochen. Der jetzige Verband zählt 6700 Mitglieder. Dem in München festgestellten provisorischen Statut wurde eine Geschäftsordnung hinzugefügt, welche die Bestimmungen über die Kunstgewerbetage und die Behandlung der Anträge regelt. Auf je 400 Mitglieder eines Vereins soll ein Deputirter entfallen. Den Hauptgegenstand der Verhandlungen bildete sodann die von C. Gurlitt in Dresden beantragte Errichtung kunstgewerblicher Exporthallen an großen Handelsplätzen des Auslandes. Der Antrag fand nicht die Billigung der Versammlung. Dieselbe beschloß dagegen, eine von sieben Vereinen zu bildende Kommission mit der Prüfung der Frage über die Zweckmäßigkeit und die Art der Einrichtung von kunstgewerblichen Musterlagern an wichtigen Handelsplätzen des Inlandes zu betrauen. Die Beratungen des Delegirtentages sollen durch den Druck veröffentlicht und den betreffenden Vereinen, Behörden u. s. w. zugesandt werden. Auf Antrag des Hrn. Wallé-Berlin wird die Regelung des Verfahrens bei kunstgewerblichen Konkurrenzen den Gegenstand der Verhandlungen der nächsten Delegirtenversammlung bilden. Zum Vorort wurde Dresden gewählt.

L. Münchener Kunstverein. Dem eben ausgegebenen Rechenschaftsberichte des Vorstandes des Münchener Kunstvereins für das Geschäftsjahr 1883 entnehmen wir nachstehende Daten: Seit dem Bestehen des Vereins — der am 26. Februar 1824 gegründet wurde — kamen durch denselben der Kunst nahezu vier Millionen Mark zu gute, davon in den letzten Jahren durchschnittlich 200000 Mk. Im Jahre 1883 sind in den Räumen des Vereins 2900 Kunstwerke zur Ausstellung gekommen, hiervon wurden 139 um 71635 Mk. angekauft. Als Galeriebild wurde ferner Willroiders „Dies irae“ um 6000 Mk. erworben; als Vereinsblatt kam Prof. Franz Adams „Reiterangriff bei Floing“ (in der Schlacht bei Sedan), gestochen von Tob. Bauer, zur Verteilung. Die Kosten dafür beliefen sich auf 15000 Mk. — Für 1884 ist Raupps „Ein Wetter kommt“ bei dem Kupferstecher J. Deininger bestellt. Der Vorstand beklagt die fortgesetzte Vernachlässigung und Zurücksetzung des Vereins seitens eines großen Teiles der Künstlerschaft und fügt bei, daß die Folgen derselben mit der Zeit gewiß von der gesamten Künstlerschaft mit empfunden werden würden. An Mitgliedern aus dem Künstlerstande hat der Verein im Jahre 1883 durch den Tod verloren: den Historienmaler und Akademie-Professor Alexander Strähuber, den Kupferstecher Gg. Mich. Kurz, den Bildhauer Heinrich Ruf, den königl. dänischen Professor Maler Eduard Young, den Genremaler Max Burger, den Architekturmaler Konrad Hoff, den Professor Maler Franz v. Seitz, den Genremaler Ferdinand Minor, den Landschaftsmaler und Direktor des Salzburger Museums a. D. Jost Schiffmann, den Genremaler Julius Severin, die Kupferstecher Hermann Walde und Tobias Bauer, den Historienmaler August v. Heckel, den Maler Fritz Siemering und den Bildhauer Lorenz Gedon.

Sammlungen und Ausstellungen.

*** Der Stadt Hannover ist die reiche Kunstsammlung des Herrn Hermann Kestner von letzterem zum Geschenk gemacht worden. Dieselbe besteht aus einer Bibliothek von 10000 Bänden, aus einer reichen Sammlung von Vasen, Terrakotten, Bronzen u. dergl., aus 5000 antiken Goldmünzen und aus ca. 80000 Gemälden, Handzeichnungen und Kupferstichen, welche zum Teil von den Vorfahren des Spenders, Legationsrat Kestner in Rom und Archivrat Kestner, zusammengebracht worden sind. Zugleich hat Herr Kestner der Stadt eine Summe von 100000 Mark zum Bau eines neuen Museums unter der Bedingung vermacht, daß ein Konservator mit einem Gehalte von mindestens 6000 Mk. angestellt werde.

Vermischte Nachrichten.

*** Die Klagen über den Verfall des französischen Kunstgewerbes, der zum Teil durch die Beschränkung des Absatzes bedingt ist, werden immer lauter. Der „Siècle“ konstatirt auf Grund der Veröffentlichung einer Enquête über die arts industriels, welche kürzlich erschienen ist, daß die Hauptursache der erfolgreichen auswärtigen Konkurrenz in der einsichtigen Organisation des technischen Unterrichtes in Deutschland, England, Österreich und Belgien liegt. Dann wird darauf hingewiesen, daß bei diesen Nationalitäten mehr Ernst und Fleiß zu finden ist, als bei den Franzosen, welche allerdings noch den Geschmack für sich haben. Was der auswärtige

Art [illegible] dank seiner besseren Bildung, [illegible] der [illegible] noch [illegible] der Übersetzung, [illegible] hat, wie er in der [illegible] unternommen [illegible] er [illegible] von dem Irrtum [illegible] kann [illegible] könne, sei er nicht mehr [illegible] Schwelter, sondern ein Künstler, [illegible] in der [illegible] ist.

∴ Die Kosten für den Bau des deutschen Reichstagsgebäudes, dessen [illegible] worden sind, werden sich nach dem [illegible] auf 18 [illegible] Mark belaufen. Die Grundsteinlegung wird [illegible] im Mai erfolgen.

Zur Baugeschichte Berlins. In Nr. 18 und 19 der „Kunst-Chronik" finden sich unter diesem Titel mehrere Beiträge von C. Gurlitt in Dresden, die von dem warmen Interesse Zeugnis geben, welches derselbe einigen wesentlichen Punkten der Berliner Baugeschichte zugewendet hat. Sein Nachweis, daß Broebes kein Fälscher sei, ist ihm in den von ihm behandelten Punkten so wohl gelungen, daß man mit dieser Thatsache in Zukunft rechnen muß, welche mich [illegible] sehr [illegible] zu entscheiden, was jedesmal mit der von Broebes gemachten Benennung gezeigt werden soll. So ist z. B. nur das [illegible] die Angabe, „le Dessin de Mr. Blondel", in [illegible], als vielleicht Nering oder de Bodt sich einer Blondelschen Zeichnung bedient haben können, die aber, wie ich in kurzem hoffe beweisen zu können, im eigentlichen nicht von Blondel herrührt. Dann können gewiß nicht zum Nachteil der Berliner Baugeschichte, Broebes sowohl wie Nicolai Recht haben und beide in Marperger, den ich etwas weiter auffasse als Gurlitt, ihre Bestätigung finden. Namentlich aber Nicolai's Arbeiten als zuverlässig auch ferner hin ansehen zu können, scheint mir sehr wertvoll. Daß das Projekt des Domplanes, wie Gurlitt will, nicht von Schlüter sei, wird jetzt ziemlich allgemein angenommen; ob aber gerade Broebes der Verfasser ist, scheint mir nicht ganz erwiesen zu sein. Auch Jean de Bodt soll nach neueren Arbeiten den Auftrag für ein Domprojekt erhalten haben — wann, ist allerdings vorläufig unbestimmt. Die Feststellung der Herkunft des Namens des Eosander von Gothe ist gewiß willkommen, denn auch im kleinen Dingen sind Unsicherheiten immer unangenehm. — Die Frage, was Andreas Schlüter in Warschau und Petersburg gebaut habe, wird wohl noch lange Zeit eine offene bleiben. Um denjenigen, die ihre Zeit auf dahingehende Untersuchungen zu verwenden geneigt sind, vielleicht einen Teil der Mühe zu ersparen, gestatte ich mir die Bemerkung, daß bereits vor einem Jahre auf bezügliche Anfrage im geheimen Staatsarchive zu Berlin mir die Antwort zu teil wurde, daß dort irgendwelche Akten über Schloß Willanow nicht vorhanden sind. Was Petersburg betrifft, so fand ich in den Materialien des hiesigen Geschichtsvereins ein russisches Schriftstück, welches einen Bericht der kaiserlichen Akademie der Künste in Petersburg entstammt und welches (in Übersetzung) wörtlich besagt: „Hier in Petersburg übertrug der Zaar, wie man sagt, ihm (Schlüter) große Bauten; er konnte aber nur den Sommergarten und eine Grotte darin vollenden." Trotz dieses wenig ermutigenden dürftigen Berichtes aus dem Jahre 1862, den ich nebst einigen auf Schlüter bezüglichen Briefen im letzten Jahrgang des „Wochenblattes für Architekten" veröffentlichte, unternahm ich den Versuch, in Strelna, einem kleinen Lustschlosse, 18 Werste von Petersburg, nach der Publikation von Rusca (1810) Ähnlichkeiten mit Schlüterscher Architektur zu entdecken — freilich nicht mit größerer Beweiskraft als jetzt Gurlitt. Zur Richtigstellung des Namens jenes Meisters sei noch darauf hingewiesen, daß derselbe in dem Berliner Adreßbuche seit 1701 als Andreas von Schlüter aufgeführt wird und daß ihn Marperger, sein Zeitgenosse, ebenfalls nicht anders nennt.

Berlin, 20. März 1881. Peter Wallé.

Vom Kunstmarkt.

W. Der Kunsthändler Gutekunst in Stuttgart versteigert am 1. Mai und an den folgenden Tagen eine reiche Sammlung von Werken der graphischen Künste. Der soeben ausgegebene Katalog zählt 3336 Nummern; aber nicht diese numerische Menge ist es allein, die der Kunstware Wert verleiht, sondern noch mehr die Vorzüglichkeit des Gebotenen. Der bisherige Besitzer hatte es sich zur Aufgabe gestellt, in seiner Sammlung ein vollständiges Bild der Leistungen auf diesem Gebiete zu besitzen, weshalb er alle Schulen berücksichtigte und jeden besseren Künstler wenigstens mit einer seiner hervorragenden Arbeiten in seiner Sammlung vertreten ließ. Dabei manifestirte er seine Verehrung gegen die großen Meister auch damit, daß er nur tadellos erhaltene Exemplare in frühen und frühesten Abdrücken wert hielt, seinen Mappen einverleibt zu werden. Man kann den Katalog wo immer aufschlagen, es fehlt keiner der geschätzten Meister, und zuweilen werden wir durch kostbare Seltenheiten überrascht. Besonders reich finden wir vertreten: von Italienern den Marc Anton, von Franzosen Callot und Claude Gelée; die holländischen Malerradirer scheinen sich großer Vorliebe erfreut zu haben, wie die Werke des Bega, Berghem, Dujardin, Duvart, van Dyck, Everdingen, Ostade, Rembrandt, van Staren, Lucas v. Leyden, Teniers, Waterloo beweisen. Aber auch die alten deutschen Meister sind nicht vernachlässigt, namentlich Schongauer, Zasinger, A. Dürer und die Kleinmeister bieten vieles Kostbare dar. Bei Dürer fiel uns auf: das Marienleben in Probedrücken und der große Christuskopf in clair-obscur. Von neueren Deutschen nennen wir Dietrich, G. F. Schmidt und Wille. Außer den Stichen dieser beiden letzteren und denen der Stecher nach Rubens (Bolswert, Pontius und Vorstermann) blieben die Werke des neueren Grabstichels unberücksichtigt. Erwähnenswert ist die sich anschließende Sammlung von Ornamentstichen, Stickmustern und Schreibbüchern. Der Katalog ist sehr gewissenhaft verfaßt. Nebenbei sei hier verraten, daß die bei Dujardin unter Nr. 950 angegebene Kopie des Porträts von de Vos (B. 52) J. C. Wyveln zum Urheber hat.

∴ Eine kostbare und reichhaltige Autographensammlung soll am 26. Mai d. J. durch die Firma List & Francke in Leipzig versteigert werden. Die Sammlung weist an 2000 Nummern auf und enthält eine beträchtliche Anzahl Handschriften, welche von berühmten Bildhauern, Malern, Architekten, Archäologen und Kunstschriftstellern herrühren. Häufig sind dieselben von interessanten Handzeichnungen, Aquarellen u. s. w. begleitet.

Inserate.

Kunstverein für die Rheinlande u. Westfalen.

Die diesjährige Kunst-Ausstellung wird am Sonntag den 1. Juni cr. (Pfingsten), in den Räumen der Kunsthalle hierselbst eröffnet.

Indem wir unter Hinweisung auf nachstehende Bestimmungen die Künstler zur Beschickung dieser Ausstellung einladen, ersuchen wir ergebenst, durch zahlreiche Zusendungen, auch von größeren umfangreicheren Kunstwerken, zur Hebung der diesjährigen Ausstellung möglichst beizutragen.

Bestimmungen:

1. Die Dauer der Kunstausstellung ist auf den Zeitraum von **Sonntag dem 1. Juni bis Samstag den 28. Juni incl.** bestimmt.
2. Alle für die Ausstellung bestimmten Kunstwerke müssen längstens bis zum **22. Mai ds. Js.** im Ausstellungsgebäude unter der Adresse: „Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen" abgeliefert werden. Einsendungen **nach** jenem Termine werden zur Ausstellung nicht mehr zugelassen.
3. Kunstwerke, welche in den der Ausstellung vorhergehenden vier Wochen in hiesiger Stadt öffentlich ausgestellt waren, sowie Copien vorhandener Werke **werden nicht angenommen.**
4. Die Oelgemälde sind unter Rahmen, die Aquarelle, Zeichnungen, Kupfer- und **Stahlstiche, sowie Holzschnitte, unter Glas und Rahmen einzuliefern.**
5. Der Kunstverein trägt nur den Hertransport in gewöhnlicher Fracht.
6. Mit dem Ankaufe eines Kunstwerkes seitens des Kunstvereins geht das Recht der Vervielfältigung desselben an denselben über und ist die Einsendung hierfür geeigneter Werke erwünscht.
7. Verkäufe an Private werden durch das Bureau der Kunsthalle vermittelt, deren Kasse dafür, wie für die von dem Kunstverein angekauften Bilder 6% den Verkäufern in Abzug bringt.
8. Anmeldung mit genauer Angabe des Gegenstandes und des Preises der einzusendenden Kunstwerke werden längstens bis zum **22. Mai cr.** erbeten. Dieselben sind schriftlich bei dem Geschäftsführer des Vereins, Herrn **A. Bender, Königsplatz 3, anzumelden; nur unter den in dieser Weise angemeldeten Bildern macht der Kunstverein seine Ankäufe.**
9. **Eine vom Verwaltungs-Rath ernannte, aus Künstlern bestehende Commission** entscheidet über die Annahme.
10. Vor Schluß der Ausstellung darf kein eingeliefertes Kunstwerk ohne Genehmigung des Kunstvereins zurückgenommen werden.

Düsseldorf, den 29. März 1884. (1)

Der Verwaltungs-Rath:

Dr. Ruhnke.

Durch jede Buchhandlung zu beziehen:

GRUNDRISS DER BILDENDEN KÜNSTE.

EINE ALLGEMEINE KUNSTLEHRE

von

HERMANN RIEGEL.

3. neubearbeitete Auflage. Mit 34 Holzschnitten. Lexicon-Octav. In eleg. Halbfranzband. Preis 6 M.

Inhalt. I. Abtheilung: Die Kunst, die Künste und das Schöne. 1) Stellung der Künste in der allgemein menschlichen Entwickelung. 2) Die Kunst und das Schöne. 3) Die verschiedenen Künste. 4) Erscheinungsformen der Kunst. 5) [illegible] — II. Abtheilung: Die Kunst und die Künstler. 6) Grundlage der Kunstübung. 7) Die Anordnung. 8) Mittel und Verfahren der Darstellung. A. Baukunst. B. Bildhauerei. C. Malerei. 10) Das Dargestellte nach Art und Styl. — III. Abtheilung: Die Kunst und die Zeit. 11) Die Kunstgeschichte. 12) Die Betrachtung der Kunstwerke. 13) Die Kunst und ihre Pflege. A. Lehrmittel. B. Förderungsmittel. — Anhang: Die nachbildenden Künste.

Die Wiener „*Neue Freie Presse*" urtheilte über dasselbe:

„RIEGEL's Buch ist für den Laien geschrieben, aber von einem Fachmann. Das Publikum erhält in demselben nicht mehr, als es bedarf, aber auch nicht weniger. Der Verfasser macht keinerlei Voraussetzungen bei seinem Leser, ausser der einen, dass er ein gebildeter Mann sei. Er belehrt ihn über das, was Kunst heisst, und dann über die Stellung der verschiedenen Künste zu einander; er gibt ihm nicht nur eine Aesthetik der bildenden Künste, sondern auch ihre Technik: und das ist es, was er mehr gibt, als die meisten anderen Bücher. Es ist nicht nur die Geschichte der Kunst, die er vorträgt, sondern er beschreibt auch die Mittel ihrer Ausführung: er bleibt mit uns nicht in den Museen, sondern geht mit uns in die Ateliers. Mit einem Wort: es ist ein encyklopädischer Leitfaden zur Kunstwissenschaft." (10)

Leipzig. Baumgärtners Buchhandlung.

Tanagra-Figuren.

Katalog mit 20 Illustrationen dieser köstlichsten Publicationen des Kunsthandels" versendet gratis und franco

Fritz Gurlitt,
Kunsthandlung.
Berlin W.,
29 Behrenstrasse.

Für Kunstfreunde.

Soeben erschien unser Antiquariats-Catalog 14,

enthaltend Costüme, Kunst, Prachtwerke, ca. 2000 Photograph., Cab. u. Vis., sowie neueste Erscheinungen aus allen Wissenschaften bis 1884. Preise bekanntlich sehr billig. Gratis franco zu verlangen.

S. Glogau & Co. Leipzig.

Soeben erschienen:

Georg Treu, Prof. Dr. Direktor der K. S. Antiken u. Abguß-Sammlungen: Dresden, **Sollen wir unsere Statuen bemalen?** gr. 8°. 3 Bgn. M. 1,[illegible]0.

(Siehe Besprechung in Nr. 21 dieser Zeitschrift.) (2)

Verlag von **Robert Oppenheim** in Berlin.

G. Eichler.

Plastische Kunstanstalt und Gipsgiesserei,

Berlin, W., Behrenstr. 27.

Antike und moderne **Skulpturen.**
v. Stosch'sche **Daktyliothek** mit Winckelmann's Katalog.

Mittelalterliche Medaillen v. Pisano, Dürer u. a. (11)

— Ausführl. Katalog gratis u. franko.

Zu verkaufen:

1. Vier Original-Kartons u. eine Kohlenskizze der Wandbilder im Wielandszimmer im Schlosse zu Weimar von **Fr. Preller senior.**
2. Oelgemälde von **Fr. Lenbach,** Kopie nach Titian: Herodias.
3. Collection von 22 großen Glasfenstern aus dem 16. u. 17. Jahrhundert, mit 70 Darstellungen, sehr gut erhalten und in egalen Rahmen.

Gefällige Anfragen sub **S.** befördert die Expedition d. Blattes.

Verlag von **E. A. Seemann** in Leipzig.

Anton Springer

Raffael und Michelangelo.

Zweite, verbesserte und vermehrte Auflage in 2 Bänden gr. 8. Mit vielen Illustrationen. 2 Bände engl. cart. M. 21. —; in Halbfranzband M. 26. —.

Kunst-Auktionen in Amsterdam.

Moderne Gemälde ersten Ranges.

[illegible]

W.-L. Ravesteijn.

[illegible] Bakkerkorff, Baron [illegible] Daubigny, [illegible] Israels, [illegible] de Haas, [illegible] Jacque, [illegible] Maris, [illegible] Schreyer, Seitz, Springer, von Thoren, Weisz, Worms, Ziem, etc.

Die Versteigerung findet statt im Lokale „De Brakke Grond" am Dienstag den 22. April a. c. unter Leitung von

van Pappelendam & Schouten

Kataloge sind gratis (illustrirte Kataloge à 5 Mark) zu beziehen.

Moderne Aquarelle und Oelgemälde

Sammlung Lantsheer

[illegible] Werke von Achenbach, [illegible] Diaz, [illegible] Bosboom, Rosa Bonheur, Jules Breton, Gavarni, [illegible] Israels, Madou, Maris, Mauve, Mesdag, Pettenkofen, Rochussen, Roelofs, Tofano, etc.

Auktion im Lokale „De Brakke Grond" Dienstag, 22. April a. c. unter Leitung von

Frederik Muller & Co. (2

Kataloge sind gratis (illustrirte Kataloge à 4 Mark) zu beziehen.

H. G. Gutekunst's Kunst-Auction Nr. 32,

Stuttgart. **Pension Sigle.** Neckarstrasse 18.

Am 1. Mai und folgende Tage Versteigerung der **ausgezeichneten Sammlung** von **Kupferstichen, Radirungen & Holzschnitten** aller Schulen, besonders auch **schöne Ornamente** aus dem Besitz des Herrn **Dr. Freund** in **Berlin** (3736 Nummern). Preis des Catalogs incl. Porto Eine Mark in Briefmarken. (2)

H. G. Gutekunst. Kunsthandlung. Olgastr. 1b.

Nachruf.

[illegible]

Emil Geller,

[illegible]

Wie er uns aber im Leben treu zur Seite stand, so wollen auch wir sein Andenken für alle Zeit hoch in Ehren halten.

[illegible] April 1884.

Amsler & Ruthardt, Berlin.
C. G. Börner, Leipzig.
Alexander Danz, Leipzig.
F. A. C. Prestel, Frankfurt a. M.
Louis Rocca, Leipzig.
H. Sagert & Co., Berlin.
Otto Aug. Schulz, Leipzig.
C. J. Wawra, Wien.

Grosse Münchener Kunstauction.

Im Auftrag der Erben hat der Unterzeichnete **einen grossen den Gräfinnen O' Hegerty auf Schloss Tillysburg gehörenden Theil der Gemälde-Sammlung** Sr. Erlaucht des verstorbenen Herrn **Franz Grafen von Sternberg-Manderscheid,** Herrn auf Zasmuk, Castalowitz, Schussenried und Weissenau etc. etc., Ihrer **Durchlaucht der Fürstin Marie Lobkowitz** und einiger Privaten zu verkaufen. Versteigerung zu München v. 22.—24. April. Näheres durch die 374 Nummern enthaltenden illustrirten Cataloge, welche gegen 40 Pf. franco zu beziehen sind durch

Carl Maurer, Kunstexperte.
Schwanthalerstrasse $17^1/_2$.
München. (4)

Hugo Grosser, Kunsthandlung,

Specialität: Photographie.

LEIPZIG, Langestrasse 37 II.

Vertretung und Musterlager der phot. Anstalt

Ad. Braun & Comp. in Dornach u. Paris.

Reproductionen im **unveränderlichen** Kohleverfahren nach Gemälden, Handzeichnungen, Fresken, Statuen etc.

aller bedeutenden Museen.

Neu: Die Gemälde der Kais. Eremitage-Galerie in St. Petersburg.
Die Gemälde des Museo del Prado in Madrid.
Die Gemälde der Königl. Gemäldegalerie in Dresden.

Kataloge, Musterbücher, sowie jede Auskunft umgehend.

Ansichten nach der Natur von Schweiz und Italien.

Studien für Künstler, aller Art und jeder Grösse, namentlich Actaufnahmen bis zu 45 cm Photographiehöhe. Auswahlsendungen hiervon bereitwilligst.

Prompteste Besorgung aller Photographien und Kunstsachen. (6)

Modellirwachs

nach Recept des Bildhauers Herrn Leo Rausch, und von Autoritäten als unübertreffbar anerkannt, empfiehlt (10)

die Wachswaarenfabrik

Joseph Gürtler,
Düsseldorf.

Im Verlag von **Joh. Barth** in Leipzig ist neu erschienen

Anton Woensam von Worms,

Maler und Xylograph zu Köln. Sein Leben und seine Werke, von **J. J. Merlo.** (Nachträge 56 Seiten 8°.) Mit 1 Photolith. M. 2. 80. Wesentliche Ergänzung der i. J. 1864 erschien. Monogr. (M. 4. —) (3)

☞ **Ich verreise bis zum 10. Mai.**

E. A. Seemann.

[illegible] Seemann. — Druck von August Pries in Leipzig

19. Jahrgang. Nr. 2[illegible]

17. April 1884.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von Oktober bis Ende Juni jede Woche am Donnerstag, von Juli bis Ende September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Noch einmal der Meister des Otto-Heinrichs-Baues.

Während des Erscheinens meines Aufsatzes über den Meister des Otto-Heinrichsbaues sind zwei den Gegenstand desselben berührende Arbeiten ans Licht getreten, welche notwendig mit ihm in Beziehung gesetzt werden müssen. Vor allem ist dies die erste Äußerung der berufenen Fachmänner im Centralblatt der Bauverwaltung: „Das Heidelberger Schloß, von Oberbaurat Prof. Joseph Durm in Karlsruhe“,[1] und sodann der begleitende Text zu der Sauerweinschen Publikation von Dr. Marc Rosenberg.

Die erstere, welche den gewaltigen Stoff aller wesentlichen Fragen über das Schloß in bewunderungswürdiger Weise zusammenfaßt, enthält neben einer Masse interessanter Details eine einschneidende Differenz mit der an dieser Stelle bezüglich der Auslegung des Vertrages entwickelten Ansicht. Sie betrachtet als „die sechs Bilder ob den Gestellen jedes zu fünf Schuhen“ die Figuren am Portal und als „die zwei größten Bilder in beiden Gestellen“ die Reliefs mit den Ringkämpfern. Diese sämtlich hervorragenden Arbeiten werden damit dem Colins vindizirt und das an dieser Stelle auf die anderen Arbeiten und die Planveränderungen gegründete Urteil über ihn erheblich alterirt.

Von vornherein sei der Hinweis darauf gestattet, daß es gerade die Verschiedenheit des Charakters war, welche mir, nicht minder gegenüber den Figuren als gegenüber der Ornamentik, den ersten Anstoß zur Behandlung unseres Themas gegeben hat. Frührenaissancetypus und Barocktypus — die so bezeichnete Scheidung wird wohl bleibend festgehalten werden dürfen, auch wenn sie sich nicht bis ins Einzelste differenziren läßt. Durm nennt (Centralbl. S. 18) den Stil der sechzehn Fassadenfiguren „etwas getragen“. Wenn man darunter das kokett Pathetische an ihnen verstehen darf, so finde ich diesen Ausdruck außerordentlich bezeichnend. Allein er paßt dann keineswegs auf die Portalfiguren. Gleichwohl muß zugestanden werden, daß die Gegenüberstellung der dem Antheni zugeschriebenen Karyatide und der dem Colins zugeschriebenen „Hoffnung“ — ihre volle, in der Erscheinung der beiden Figuren begründete Berechtigung vorausgesetzt — dennoch die Bezeichnung gerade dieser Urheber für sich allein nicht zu rechtfertigen vermag.

Allerdings darf vorerst die Ansicht unbeanstandet bleiben, daß der Künstler, welcher die Gewandung der sämtlichen sechs Portalfiguren konzipirte, an der Konzeption der übrigen Gewandstatuen nicht teilgenommen hat. Dazu kommen wichtige Bemerkungen für das Detail: Selbst die Diana, welche am leichtesten mit den Portalfiguren zusammengedacht werden könnte, zeigt, bei geringer Bekleidung, über der linken Brust einen charakteristischen läppchenartigen Umschlag, der sich an Fassadenstatuen, wie der „Hoffnung“, und ebenso an Gewandstücken der Hermen im Innern, jedoch bei keinem einzigen der erstgenannten Bildwerke vorfindet. Ferner verbirgt der Meister der Portalstatuen bei sämtlichen Arm und Hände im nassen Gewand, oder um-

1) Bei Ernst & Korn in Berlin separat erschienen.

halb den Arm bis zum Handgelenk mit einem an[illegible] [illegible] zeigen sich bei den übrigen [illegible] die gleichen Merkmale. Allein Colins [illegible] sich auf die Portalfiguren und die mit ihnen [illegible] Arbeiten [illegible] und die übrigen ganz und gar keinen [illegible] haben.

[illegible] diese Auffassung [illegible] richtig, so würde zwar das Urteil über die [illegible] Kunst des Colins, nicht aber das bei den früher an dieser Stelle geführten Untersuchungen [illegible] Resultat verändert werden. Denn [illegible] in Wirklichkeit der Verschiedenheit der Statuen nicht bedurft, um die Verschiedenheiten der Stuckarbeit überhaupt nachzuweisen, [illegible] das Figürliche im ganzen nicht hinweggenommen werden konnte. Ohne Betrachtung der Putti kommt man nicht aus. Der besondere, den Reliefs der Portalarchitektur und den Genien der Fenstergiebel verwandte Wert der Thürkrönung mit dem Knaben im [illegible] Zimmer ist auch dem [illegible] Auge [illegible] aufgefallen, während alle übrigen Putti des Innern ebenso wie die Kinder bei der Caritas, dem Saturn und der Venus eine etwa rohere Auffassung des Kinderkörpers zu dokumentieren scheinen. Nun hat nach dem Vertrage Anthoni an einer[1] Thür jedenfalls gearbeitet und mindestens die beiden im Vestibül und „Vorzimmer“[2] wird man ihm lassen müssen. Es bleiben ihm aber auch wohl die Thüren mit den Balustern im ersten Zimmer,[3] welche an ihren Laibungen keine flachen Ornamente zeigen, wie [illegible] dem Colins zugeschriebenen Thürgestelle. Alle diese Arbeiten beweisen die Verwandtschaft mit der [illegible] zur Genüge, und wenn die Elimination von [illegible] und [illegible] [illegible] behandelt werden [illegible], so [illegible] der [illegible] dem Antheri. [illegible] konnte man sich auch die Herstellung z. B. der Putten [illegible] nicht berücksichtigen, während der außerordentliche Reichtum der Skulptur geradezu [illegible] Architektur des Portals erscheint und ein[illegible]

[1] [illegible]

[2] [illegible] S. 115.

[3] [illegible]

einen Bildhauer als Erfinder hinweist. In dem originellen Wurfe, ein ganzes Fähnlein von Statuen an der Fassade aufmarschiren zu lassen ohne gleichwohl die Ruhe und Einfachheit der Architektur zu stören, beruht das Wesen ihrer bezaubernden Erscheinung. Dadurch, daß ein Späterer diese Statuen bildete, wird unsere Erwägung nicht betroffen, und nicht minder bleibt die Erklärung des Vertrages bestehen rücksichtlich der Rekonstruktion des in ihm enthaltenen ersten Entwurfes. Das aber waren die beiden wesentlichsten Ziele unserer Untersuchung.

Dennoch sind wir der Frage nach dem Autor der Portalfiguren so nahe getreten, daß eine Revision derselben geboten ist. Zunächst muß zugegeben werden, daß es seine Mißlichkeiten hat, die sechs Bilder oben über, auf den Gestellen als Thürkrönungen aufzufassen, da sie thatsächlich über das Maß von fünf Schuhen mit den Ausläufern ihrer Ornamente hinausgehen; im Text ist hier ein „ca.“ weggeblieben, weil der Verfasser bei der Korrektur die Tragweite dieses Punktes nicht entsprechend beachtete. Allein man befindet sich gegenüber den Portalfiguren in derselben Kalamität. Allerdings messen die Karyatiden fünf Schuh; es ist jedoch sowohl gegenüber dem ganzen Verhältnis des Portals zur Attika und des unteren Gebälks zum oberen, als gegenüber den unter allen Umständen viel größeren übrigen Figuren der Fassade eine äußerst häßliche Vorstellung, sich die Atlanten nicht größer zu denken als die Karyatiden. Freilich, an sich beweist dies nichts. Mögen wir aber annehmen, daß die Parteien des Vertrages in einem Zimmer vor dem Baue, oder daß sie im Hof vor der schon versetzten[1] Portalarchitektur stehend verhandelten, so war für die [illegible] Atlanten — und man muß doch wohl voraussetzen, daß sie mit den Plinthen aus einem Stück gearbeitet werden sollten — der Raum von sieben Schuhen unumstößlich fest gegeben, dessen Trennung in Plinthe und Figur dem Ausführenden gegenüber mindestens [illegible] erscheint.[2] Der Raum der Thürkrönungen dagegen war ein gegebener nicht; es ist nicht einmal nötig, daß sie in bestimmten Maßen aufgezeichnet waren, vielmehr können sie als Skizzen des Bildhauers gedacht werden. Und hier fällt ins Gewicht, daß die von uns dem Anthoni zugeschriebenen Zimmerthüren in der Säulenmitteldistanz bis auf Fingerbreite genau fünf Schuh messen, während die übrigen ein gleiches Maß nicht berücksichtigen.

[1] Es ist anzunehmen, daß man zur Zeit des Vertrags mit dem Versetzen der Fassade etwa soweit gelangt war, daß die [illegible] Konterfakten im zweiten Stock erwünscht waren, also etwa über das Gesims des ersten Stockwerkes.

[2] Dabei kann man die projektirten Plinthen immerhin als zwei Schuh hohe Postamente auffassen.

Das schwerste Argument für die Vertragsauslegung Durms liegt ohne Zweifel in der Reihenfolge des Vertrages selbst, in dem Umstande, daß sich die „sechs Bilder" unmittelbar an das Wappen „ob der Einfahrt" anschließen. Erwägt man jedoch, daß Colins in erster Linie als Bildhauer berufen war, so läßt sich auch wohl passend so argumentiren: zunächst redete man von den unmittelbar notwendigen[1] Skulpturen, dann, nachdem man mit dem Wappen ohnedies bei den Thürkrönungen war, von den bedeutenderen, figürlichen Reliefen und dann erst von den geringeren, mehr von der Architektur beherrschten der Thürgestelle selber. Dem Vertrag und den Geldsummen nach hat Colins das Werk in Bausch und Bogen übernommen und eigene Gesellen mitgebracht; es war wünschenswert, ihm gegenüber alles zu fixiren, was überhaupt aus Quadern erstellt werden mußte, und man hatte vielleicht bei den Thürgestellen lediglich das architektonische Moment im Auge. Der nachträgliche Beisatz „so inwendig in den Bau kommen" bietet damit kein erhebliches Hindernis unserer Auffassung mehr, und die Vertragschließenden konnten ganz wohl im Hinblick auf die daliegenden Pläne und vorausgegangene Besprechungen vorher nur von „Gestellen" geredet haben.

Neben diesen Punkten kommt in Betracht die sprachliche Schwierigkeit, zunächst als „Gestelle" die vier Postamente unter den Atlanten aufzufassen, dann aber bei den Karyatiden entweder das Gebälk unter ihnen oder die ganze untere Architektur, in welch letzterer die sechs Figuren doch vielmehr drinnen stehen. Die entsprechende Erklärung der „zwei größten Bilder in beiden Gestellen" setzt die Nichtberücksichtigung der organischen Einheit des Portals seitens der Vertragschließenden voraus und bedarf einer auffallenden, beinahe als Verwechselung des Schreibers erscheinenden Verwendung des Wörtchens „in". Sofort drängt sich auch die Frage auf: wo sind nunmehr ohne Zwang die kleineren Bilder anzunehmen? Endlich scheinen mir wenigstens die Kartouchen mit den Ringkämpfern ohne die dritte mit dem Brustbild des Erbauers, mögen sie nun so oder anders projektirt gewesen sein, schlechterdings nicht gedacht werden zu können, sobald nur jene beiden dem Entwurf angehörten. Man kann auch die Statuennische nicht unmittelbar auf das Gebälk setzen. Daß die Krönung, deren flötenblasende Genien augenscheinlich die gleiche Konzeption verraten, wie diejenigen in den Fensterverdachungen, deren Motiv sie denn auch variiren, von Anthoni unnötigerweise schon erstellt gewesen wäre, ist nicht gerade wahrscheinlich. Dem allen gegenüber wird die durchgehende Gleichheit des Materials als beweiskräftig nicht betrachtet werden können.[1])

(Schluß folgt.)

1) Woraus resultiren würde, daß man die Skulpturen fertig meißelte und dann erst auf den Bau brachte: eine für vieles wichtige Bemerkung. Ob das Wappen zum Weiterbauen nötig war, muß man dem fachmännischen Urteil anheimstellen; die Erklärung des „damit man werben kann", welche Durm, S. 17 des Centralblattes gegeben hat, befriedigt, wenn auch sachlich, sprachlich nicht völlig.

Nekrologe.

Gustav Richter †. Durch den am 3. April erfolgten Tod Gustav Richters ist eine der glänzendsten und beliebtesten Persönlichkeiten aus der Berliner Künstlerschaft geschieden, ein Meister, dem die Sonne des Erfolges mit einer seltenen Gunst vom Beginn seiner Laufbahn bis zu seinem Tode geleuchtet hat. Es war ein tragisches Verhängnis, daß dieser Günstling des Glücks während des letzten Jahrzehnts seines Lebens von einer unheilbaren Krankheit geplagt wurde, welche ihm nur gestattete, unter Aufbietung der ganzen Energie seines Geistes der Kunst zu leben. Die Gicht hatte seinen Körper allmählich so zerrüttet, daß er nicht die Palette halten konnte, sondern daß dieselbe an die Staffelei angeschraubt werden mußte, während die Rechte mit Mühe den Pinsel führte. Nichtsdestoweniger ist er bis kurz vor seinem Tode thätig gewesen. Auf der letzten akademischen Ausstellung bewies er noch durch zwei Frauenbildnisse, daß seine Technik nichts von ihrem Glanze, von ihrer duftigen Klarheit eingebüßt hatte, und die Jury der internationalen Kunstausstellung in München sprach ihm für eines dieser Bildnisse ihre erste Medaille zu, was freilich nur eine äußerliche Höflichkeitsbezeugung war, da er längst überall die höchsten Auszeichnungen erhalten hatte. Schon zu wiederholten Malen war sein Ableben von den Ärzten vorausgesagt worden. Aber stets siegte seine Lebenskraft. Dem letzten Angriff der Krankheit vermochte seine erschöpfte Natur nicht mehr zu widerstehen. Er starb am 3. April abends 10½ Uhr. Wenn man seine letzten Schöpfungen betrachtete, auf welchen der Zauber ewiger Jugend zu ruhen schien, hätte man nicht vermutet, daß der Künstler bereits in den sechziger Jahren stand. Man hatte niemals bemerkt, daß die Kunst seiner Darstellung durch Alter und Krankheit beeinträchtigt wurde. Man fand im Gegenteil, daß er sich immer weiter entwickelte und daß auch die jugendkräftigsten seiner Rivalen immer noch hinter ihm zurückblieben.

1) Es erscheint hier passend nochmals zu betonen, daß Anthoni Kartuschenumrahmungen zugesprochen werden dürfen, sobald man nur jene an der [illegible] sammelnten Aufrollungen Voluten als einen wesentlichen Bestandteil derselben anerkennt und zugiebt, daß Colins Fensterpfosten und die Kapitäle der genannten Halbsäulchen bereits vorfand. Unter Colins behandelte man die Kanneluren der Voluten durchgehends außerordentlich sorgfältig und erhöhte dadurch die Steifheit ihres Charakters; die der Anthoni'schen Zeit angehörenden dagegen sind ungleichmäßig und oberflächlicher gearbeitet. Kartouchen als Reliefs befinden sich rechts und links vom Portal, und die Krönung mit dem Brustbild muß aus angeführten Gründen wohl dem Anthoni zugeschrieben werden.

[illegible] Richter wurde am 3. August [illegible] [illegible] Berliner [illegible] 1823 zu Berlin als der Sohn eines [illegible] geboren. Er besuchte [illegible] die Berliner Kunstakademie und arbeitete nach [illegible] seiner Studien im Atelier des Professors E. Holbein, in welchem er sich [illegible] Kraft [illegible] und Energie [illegible]. Mit 21 Jahren ging er nach Paris, wo [illegible] Cogniet [illegible] und [illegible] Einfluß [illegible] seinen [illegible]. Schon damals zeigte Richter [illegible] koloristische Ausbildung. Nach einem zweijährigen Studium in Paris begab sich Richter nach Rom, wo er bis zum Jahre 1849 verweilte. Von hier schickte er eine Reihe von Bildnissen in die Heimat, welche meist römische Gestalten [illegible] und durch [illegible] Kraft und [illegible] so gefielen, daß [illegible]. Als Richter nach Berlin zurückkehrte, nahm die [illegible] Ausschmückung des Neuen Museums [illegible] viele künstlerische Kräfte in Anspruch. Auch er wurde herangezogen und führte nach den Entwürfen von [illegible] drei [illegible] Wandgemälde im Saale des nordischen Museums, Baldur, die Walküren und Walhalla, in der damals neuen und für unvergänglich gehaltenen stereochromischen Manier aus. Im Jahre 1852 erzielte er seinen ersten großen Erfolg auf der akademischen Kunstausstellung mit einem Bildnisse seiner Schwester. Dasselbe offenbarte so ungewöhnliche Vorzüge, daß selbst Fr. Eggers im „Deutschen Kunstblatte“ in den Chor der Bewunderer einstimmte und die „seltene Meisterschaft der Behandlung“ an diesem Werke rühmte, das er den „Porträts alter Meister“ gleichstellte. „Man konnte nicht genug, so schrieb er, die Karnation des schön geformten Halses, den natürlichen Glanz des Haares, die einfache Anordnung bewundern. [illegible] der Künstler mit einem Schlage [illegible] in [illegible] den [illegible] Meistern des Faches anschließt.“ In demselben Jahre beteiligte er sich an den Transparentgemälden, welche der Berliner Künstlerverein bis vor kurzem alljährlich zur Weihnachtszeit unter Gesangbegleitung dem Publikum vorzuführen pflegte, mit einer Komposition, welche die „Auferweckung von Jairi Töchterlein durch Christus“ darstellte. Dem Könige Friedrich Wilhelm IV. gefiel dieselbe derartig, daß er dem Künstler die Ausführung als Ölgemälde übertrug. Dasselbe erschien in der Kunstausstellung von 1856 und rief eine so allgemeine Begeisterung hervor, daß der Künstlerverein zu Ehren des jungen Meisters ein Fest veranstaltete. Menzel hatte nicht lange zuvor mit seinem „Zwölfjährigen Christus im Tempel“ den ersten Schritt auf dem Gebiete der realistischen Darstellung religiöser Stoffe gethan. Richter schloß sich diesem Vorgehen an und gab zunächst seinen Figuren durch die Wahl des orientalischen Kostümes und durch die Anlehnung an orientalische Typen eine historische Basis. Christus schilderte er als den idealen, von dem Bewußtsein seiner göttlichen Mission gehobenen und erleuchteten Menschen und verkörperte damit die Anschauungen des gebildeten Publikums, welches mit der historischen Kritik der [illegible] Schule [illegible]. Das Gemälde [illegible] in der Nationalgalerie und übt jetzt noch immer eine tiefgehende Wirkung aus, weil der Moment ohne jedes theatralische Pathos dargestellt und von innen heraus erfaßt ist. Als koloristische Leistung nimmt es auch heute noch einen hohen Rang unter den Schöpfungen Richters ein. Speziell die vom Tode Auferweckte gehört in ihrer zarten, duftigen Behandlung, in der Transparenz des Tones zum Besten, was Richter jemals gemalt hat. Der Künstler hatte nur noch einmal in seinem Leben Gelegenheit und Zeit zur Ausführung einer größeren Komposition historischen Charakters. Im Jahre 1859 erteilte ihm König Max von Bayern den Auftrag, ein die ägyptische Kultur schilderndes Gemälde für das Maximilianeum in München [illegible]. Er wählte den Bau einer ägyptischen Pyramide, und zwar den Moment, wo das Pharaonenpaar den Bau besichtigt. Im Jahre 1861 unternahm er zu diesem Zwecke eine Reise nach Ägypten, von welcher er nicht nur zahlreiche Studien zu jenem großen Bilde, sondern auch Einzelfiguren heimbrachte. Von letzteren ist das Brustbild einer „Ägypterin“, der sich später noch eine „Odaliske“ und der „Neapolitanische Fischerknabe“ in gleichem Formate anschlossen, besonders populär geworden. 1872 war der „Bau der ägyptischen Pyramiden“ vollendet: bewunderungswürdig in allen Einzelnheiten, aber bei der Fülle der mit gleicher Sorgfalt behandelten Figuren nicht einheitlich genug in der Wirkung und des Mittelpunktes ermangelnd, als koloristische Leistung jedoch von höchster Vollendung. 1873 unternahm Richter eine Reise nach der Krim, wo er am russischen Hofe mehrere Porträts ausführte.

Im folgenden Jahre (1874) gehörten die Schilderungen seines glücklichen Familienlebens — **Evviva!** der Maler mit seinem Knaben, der das Champagnerglas schwingt, auf dem Arme, und die Mutter mit dem jüngsten Kinde — zu den Perlen der Ausstellung. In das letzte Jahrzehnt seines Lebens fallen denn auch seine reifsten und technisch vollkommensten Porträtschöpfungen: das Porträt des Kaisers in Kürassieruniform für Breslau, die Brustbilder des Kaisers und der Kaiserin, das Porträt des Fürsten Pleß und der Gräfin Karolyi und das Idealbild der Königin Luise (jetzt in Köln), welches eine selbst in der Ära der Photographie ungewöhnliche Verbreitung gefunden hat. Von früheren Bildnissen sind besonders das des Malers Eduard Hildebrandt und der Fürstin Carolath (1872) zu erwähnen.

In der Klarheit, dem durchsichtigen Glanz und dem Schmelz des Kolorits, in der Reinheit der Zeichnung, in der Vornehmheit der Auffassung und dem Geschmack des Arrangements stand Gustav Richter unter den deutschen Bildnismalern seiner Zeit unübertroffen da. Für männliche Erscheinungen von stark ausgeprägten Charaktereigenschaften fehlte es ihm an Energie und Schärfe der Charakteristik; aber in der Wiedergabe weiblicher Schönheit und Anmut hatte er eine Virtuosität erreicht, welcher nichts Unzureichendes anhaftete. Voll weicher Empfindung, eine durchaus lyrisch veranlagte Natur, war er vielfach mit Emanuel Geibel verwandt, der drei Tage nach ihm aus dem Leben geschieden ist.

Gustav Richter besaß die höchsten Auszeichnungen, welche in Preußen einem Künstler zuteil werden können:

die große goldene Medaille der Berliner Kunstausstellung und den Orden pour le mérite.

Adolf Rosenberg.

C. v. F. **Hippolyte Maindron**, mit dem vor einigen Jahren verstorbenen A. Préault der früheste und hervorragendste Vorkämpfer der von David d'Angers inaugurirten realistischen Schule in der französischen Skulptur, ist am 21. März zu Paris, 82 Jahre alt, verschieden. Geboren zu Champtoceaux, machte er seine Studien im Atelier Davids und sich zuerst dadurch einen Namen, daß er in der Statue der Velleda, einer jungen gallischen Druidin (Luxembourg), den nationalen Typus an Stelle des antiken Ideals zu reproduziren wagte, — eine Richtung, die er dann in seiner „Heil. Genovefa, die Attila entwaffnet" und der „Taufe Chlodwigs" (Vorhalle des Pantheon), seiner „Genovefa von Brabant" (Fontainebleau) weiter verfolgte. In seinen religiösen Skulpturen trat dieselbe weniger scharf hervor. Zahlreich sind auch seine Porträtskulpturen (General Colbert in Versailles, Monge im Institut, Rollin, St. Marc Girardin u. a.)

C. v. F. **Paul Balze**, einer der standhaftesten Anhänger der Schule des Ingres, ist zu Paris am 26. März gestorben. Von französischen Eltern 1815 zu Rom geboren, trat er 1834 ins Atelier von Ingres und zeichnete sich mehr durch ausübendes Geschick als eigene produktive Fähigkeit aus. Er war bei mehreren monumentalen Malereien seines Meisters, sowie den Fresken Flandrins in St. Paul zu Nîmes beteiligt und führte sodann im Treppenhause der Bibliothek Ste. Geneviève eine Kopie der Schule von Athen, in der Ecole des beaux-arts Kopien aus den Loggien des Vatikans, im Louvre eine Replik der Apotheose Homers von Ingres aus. Eigene Werke von ihm enthalten die Kirchen St. Roche und Ste. Trinité zu Paris, und St. Symphorien zu Versailles. Auch führte er zuerst Wandmalereien auf glasirten Thonfliesen aus (theologische Tugenden in St. Augustin zu Paris, Madonna in Puiseaux, und eine Kopie der Galathea in der Ecole des beaux-arts), die jedoch nur auf dem Niveau von Dekorationswerken stehen.

Todesfälle.

⊙ **Der Architekturmaler Professor Carl Graeb** ist am 8. April in Berlin im 69. Lebensjahre gestorben.

Sammlungen und Ausstellungen.

A. R. **Menzel-Ausstellung in der Berliner Nationalgalerie.** Zu Weihnachten 1833 (aber mit der Jahreszahl 1834 versehen) erschien bei L. Sachse & Co. in Berlin unter dem Titel „Künstlers Erdenwallen" eine Folge von sechs lithographirten Blättern (einschließlich des Titelblattes) von Adolf Menzel, in welchen der damals neunzehnjährige Künstler die ersten Proben seines originellen Talentes ablegte. Seit jener Zeit sind fünfzig Jahre verflossen, und der Verein Berliner Künstler faßte deshalb den Beschluß, das würdige Haupt der Berliner Malerschule durch ein Fest zu ehren, welches auf den 5. April festgesetzt war. Der Tod von Gustav Richter gab die Veranlassung, das Fest um vierzehn Tage zu verschieben. An jenem Tage wurde dem Meister aber eine andere Auszeichnung zuteil, indem die Direktion der Nationalgalerie eine Ausstellung von Aquarellen, Gouachemalereien, Ölskizzen, Feder-, Bleistift- und Kreidezeichnungen, Lithographien, Holzschnitten und Radirungen Menzels eröffnete, welche in ihrem Besitze befindlich sind. Die Ausstellung konnte nicht den ganzen Besitz der Nationalgalerie an Menzelschen Arbeiten umfassen, da derselbe sowohl durch gelegentliche Erwerbungen, unter denen die Studien zum Krönungsbilde besonders hervorzuheben sind, als auch durch den neuerdings erfolgten Ankauf der Menzelsammlung des verstorbenen Regimentsarztes Puhlmann in Potsdam außerordentlich angewachsen ist. Außer der Skizze zum Krönungsbilde besitzt die Galerie die Skizzen zum „Flötenkonzert Friedrichs des Großen", zur „Tafelrunde in Sanssouci", zu „Friedrich dem Großen auf Reisen", „Friedrich bei der Huldigung in Breslau" und zur „Begegnung Friedrichs mit Joseph II. in Neiße". Unter den Aquarellen und Gouachemalereien sind diejenigen besonders interessant, welche uns Menzel als einen ausgezeichneten Tiermaler kennen lehren. Diese Blätter waren für ein „Kinderalbum" zur Reproduktion in Farbendruck ausgeführt. Ferner besitzt die Sammlung eine Reihe von Genrescenen aus dem modernen Leben, in welchen Menzel nicht selten zum Satiriker wird, und eine Anzahl von Landschaftsstudien. Das gedruckte Werk Menzels ist einschließlich seiner geistvollen Radirungen, unter denen die mit feinster Naturempfindung behandelten Landschaften die erste Stelle einnehmen, wohl vollständig in der Galerie vertreten. Die Ausstellung giebt ein anschauliches Bild von der erstaunlichen Vielseitigkeit und der geistigen Beweglichkeit des genialen Mannes.

P. **Die achte Sonderausstellung des Kunstgewerbemuseums** zu Berlin umfaßt nach dem soeben erschienenen Führer zunächst den künstlerischen Nachlaß des im vorigen Jahr zu Wien verstorbenen Prof. Johannes Klein, bestehend in Entwürfen zu Kirchengeräten aller Art und aus den verschiedensten Materialien, vor allem aber zu Glasfenstern. Klein hat das unbestreitbare Verdienst, wie überhaupt die kirchliche Kunst so vor allem die Glasmalerei wiederum zu hoher Blüte geführt zu haben. Groß geworden in der Schule Führichs, durch eifriges Studium mittelalterlicher Kunst gereift, hat er sich vor allem die naive Auffassung und die innige, religiöse Denkweise jener Zeit zu eigen gemacht. Seine Thätigkeit erstreckte sich denn auch weit über die katholische Welt, bis nach Amerika hinüber, und nur wenige Künstler können sich einer gleichen Fruchtbarkeit rühmen, wie Klein. Von den Früchten solch reicher Thätigkeit sind nun eine Anzahl in der Ausstellung zu Berlin vereinigt, welche ein getreues Bild und rühmliches Zeugnis von dem segensreichen Wirken Kleins ablegen. Mit warmen Worten führt Essenwein in dem erwähnten Führer in das Verständnis des Meisters ein. An diese Arbeiten, schließt sich eine Anzahl E n t w ü r f e zu G l a s m a l e r e i e n aus älterer und neuerer Zeit. Das königl. Kupferstichkabinet und die daselbst noch aufbewahrte Sammlung Destailleur haben dazu ihren Besitz an alten Handzeichnungen hergeliehen. Es sind gegen 500 Blatt Entwürfe zu Glasmalereien, dem 16. und 17. Jahrhundert angehörig: einer der Schätze der königl. Museen, von dessen Vorhandensein man selbst in Berlin kaum eine Ahnung hat. Es handelt sich hier selbstverständlich nur um Entwürfe für profane Zwecke: für kleine Scheiben, welche man in die Fenster der Zunftstuben, Rathäuser, Wohnzimmer einsetzte. Meist waren es Stiftungen, die von Korporationen oder Privaten bei Einweihung des neuen Hauses gemacht wurden. Diese Sitte der „Fensterstiftung" erreichte im 16. Jahrhundert in der Schweiz eine bedeutende Ausdehnung. Gewöhnlich enthalten diese kleinen „bögigen" Scheiben Wappen, oft mit mächtigen Wappenhaltern in verschiedenster Gestalt, allegorische oder sittenbildliche Darstellungen, vielfach auch biblische Stoffe. Daß in einer so großen Sammlung ein sehr ungleichartiges Material vereinigt ist, springt in die Augen; die Meisterwerke eines H o l b e i n und seiner Schüler, eines L i n d t m a y e r, M a u r e r und wie sie alle heißen, drängen die namenlosen Blätter leicht zurück: und doch enthalten die letzteren — und gerade sie — eine reiche F ü l l e vorbildlichen Materials für unsere Zeit. — Außer den obengenannten Sammlungen haben sich noch die Herren A m s l e r & R u t h a r d t in Berlin mit einer Kollektion von 75 alten Entwürfen zu Glasmalereien gleicher Art wie die eben besprochenen und bester Qualität beteiligt; man kann nur wünschen, daß diese kleine gewählte Sammlung in einem deutschen Museum endgiltig einen Platz fände. An diese alten Zeichnungen schließen sich eine größere Anzahl moderner Entwürfe für gleichen Zweck, durchweg von der Hand Berliner Künstler, fast alle ausgeführt. Hier zeigt es sich auffallend, daß jene kleinen „bögigen" Schreiben heute wiederum großen, das ganze Fenster füllenden Darstellungen weichen müssen. Die Muster derselben lehnen sich an die italienischen Fenster des 16. Jahrhunderts mit Grottesken an, deren schönste Beispiele wir in der Certosa bei Florenz bewundern. Jedenfalls zeigt diese letzte Gruppe, daß es auch auf diesem Gebiete vorwärts geht.

R̃gt. **München.** Wohl mochte in früheren Jahren der Besuch des Kunstvereins und einiger Ateliers genügen, um sich wenigstens annähernd ein Bild von dem Kunstleben in unserer Stadt zu verschaffen. Das ist längst anders geworden

[illegible]

thek versetzt, in welcher eben ein Herr in Rococokostüm sich

[illegible]

deutenden Bildchen mit einem alten Herrn bekannt, dessen

[illegible]

Als einer höchst verdienstvollen Leistung ist noch einer Keller=

[illegible]

und läßt es sich trefflich schmecken, während die Mutter ganz

[illegible]

würdigsten Einfachheit und in koloristischer Hinsicht von hohem

[illegible]

hier wieder als der Maler der Aristokratie im besten Sinne

[illegible]

motiv (Berchtesgaden) vertreten; Ludw. Dills „Morgen bei Venedig" zählte zu dem Besten, was der Kunstverein seit Jahren bot; es ist eine wahre Perle der Marinemalerei. Einen großen Teil der Leinwand nehmen Bauten ein, die in

[illegible]

ahnt man gewissermaßen den blauen Äther: eine frische Brise kräuselt die Wellen der Lagune. Im Vordergrund liegt eine Barke, mit vollen Segeln der Abfahrt entgegensehend und weiter draußen schießt ein anderes Fahrzeug dem Lido zu.

[illegible]

derhüpfel" und „Der Wucherer", Gegensätze, wie sie schärfer

[illegible]

jungen Liebespaares, das sich an seinen derbkomischen Einfällen ergötzt, hier der tiefste Jammer einer armen Bauernfamilie, deren Haupt ein verhängnisvoller Wechsel präsentirt

[illegible]

licher Rivale erwachsen, der in Bezug auf seine Charakterisirung ihm ebenbürtig zur Seite steht, ihn aber in Hinsicht

[illegible]

„Blumen im Kahn", in Komposition und Technik eine

[illegible]

„Am See".

[illegible] Die Nationalgalerie zu London [illegible] um zwei Bilder der italienischen Schule bereichert, deren Meister darin bisher nicht vertreten waren. Das eine, wahr=

[illegible]

stamme in einer felsigen Berglandschaft dar, deren Staffage eine Kirche und einige andere Gebäude bilden. Die Charakteristik ist noch roh, ja teilweise bis zum Grotesken übertrieben, die Typen gemein, von einer geistigen Belebung der Züge ist noch kaum eine Spur vorhanden, dagegen die Luftperspektive im grauen Licht des Tagesanbruches und in den Reflexen der schweren Wolken, die sich über der Scene türmen, vortrefflich. Die Technik der Ölmalerei entspricht [illegible] gebräuchlich [illegible] Werk Sodoma's; es stellt die Jungfrau auf einem Throne dar, dessen Baldachin von zwei Engeln gehalten wird, mit dem Kinde auf den Knieen, das einen vom heil. Petrus empfohlenen knieenden Donator in weißem Mönchsgewande segnet, während rechts vom Thron eine weibliche Heilige mit einer Lilie in der Hand steht. Die weiblichen Gestalten zeigen den Sodoma eigentümlichen lieblichen, halbklassischen Typus; jene des [illegible] Ausdruckes sowie Modelli[illegible] der ganzen Komposition, die sich im ganzen nicht über das sonstige Mittelgut des

[illegible]

Vermischte Nachrichten.

** [illegible] der Marienburg hat der [illegible] 2000 Mk. bewilligt.

** Der Bildhauer Boehm in London hat den Auftrag erhalten, eine neue Reiterstatue des Herzogs von Wellington [illegible], in der Nähe von Apsley[illegible], aufgestellt werden soll.

Vom Kunstmarkt.

[illegible] Dresdener Kunstauktion. Eine kleine aber gewählte Sammlung von Handzeichnungen alter und neuer Meister wird am 28. April durch die Kunsthandlung von Zahn & Jaensch in Dresden versteigert werden. (S. das Inserat).

** Bei [illegible] und Woods in London wurde eine Sammlung moderner englischer Gemälde des verstorbenen E. C. Potter in Manchester versteigert, welche einen Gesamt[illegible] Die höchsten Preise (je 2500 Pfd.) erzielten „Daniel in der Löwengrube" von Briton [illegible] mit einer Kirche von David Cox.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Neue Bücher und Kupferwerke.

[illegible] exhibition at Boston 1883. [illegible] Cupples, Upham & Co. Boston (Berlin, Kühl.) Mk. 30. —.

[illegible] Rochus zu Lynar [illegible] Festschrift zum drei[illegible] Peter Wallé. Berlin. [illegible]

Friedrich, C., Die altdeutschen Gläser. Ein Bei[illegible] Geschichte des Glases [illegible] Nürnberg, G. P. J. Bieling.

Götz, H., Zeichnungen und kunstgewerbliche [illegible] Lief. 1 und 2 [illegible] Stuttgart [illegible] Lfg. Mk. 4 [illegible]

[illegible] collection de Paul [illegible] Paris, Quantin.

Kataloge.

Verzeichnis [illegible] der Kunst, Kunstgeschichte, Kunstindustrie und Architektur, nebst vielen Pracht- und Kupferwerken, welche zu den beigesetzten Preisen von List & Francke in Leipzig zu beziehen sind. 1095 Nummern.

Zeitschriften.

The Academy. No. 621.

[illegible]

Revue des Arts décoratifs. No. 9.
L'art des cuivres [illegible] occidental. Von Ch. de Ujfalvy. (Mit Abbild.) — Les [illegible] Von G. Bapst. (Mit Abbild.) — La [illegible] stique. Dessins et [illegible] — Les compositions de P.-V. Galland. — La collection [illegible] M. P. Eudel.

The Portfolio. April.
In the Champs Elysées. (Mit Abbild.) — Abingdon and Dorchester. Von Alfred J. [illegible] (Mit Abbild.) — The Naming of St John. Von George William R[illegible] (Mit Abbild.) — On the authorship [illegible] pictures. Von Walter Armstrong. (Mit Abbild.) — Gothic remains at Ravenna. Von Julia Cartwright. (Mit Abbild.)

The Art-Journal. April.
The Calcutta exhibition. Von Constance Fletcher. (Mit Abbild.) — Monte Oliveto and the [illegible] Von William Sharp. (Mit Abbild.) — Mr [illegible] on the „Storm-Cloud". (Mit Abbild.) — [illegible] Von N. Garstein. (Mit Abbild.) — Art [illegible] Some recent presentations. (Mit Abbild.) — The western Riviera. Von Hugh Macmillan. (Mit Abbild.) — English art as seen through French spectacles. Von [illegible] Robinson. — Landscapes in Leisure. Von Tristram J. Ellis. (Mit Abbild.) — Scottish Exhibitions.

L'Art. No. 477.
Le théâtre contemporain [illegible] Von Arthur Heulhard. (Mit Abbild.) — [illegible] Von G. [illegible] (Mit Abbild.) — Les „[illegible]" Von H. Moneeaux. (Mit Abbild.)

Blätter für Kunstgewerbe. III. Heft.
Kunst, Handwerk und [illegible] — Zur Geschichte des [illegible] Entwürfe: [illegible] Stück — [illegible] Schmiede[illegible] — [illegible] Tisch und Sessel. Credenzschrank.

Berichtigung.

Zu Heft 5 der Zeitschrift vom 14. Febr. d. J. berichtet Herr Prof. [illegible] das Werk: Die [illegible] in [illegible] Leipzig, E. A. Seemann; es heißt in dieser [illegible] u. s. w., im [illegible] eine Angabe über das Material [illegible] [illegible] in den [illegible] kurzen [illegible] [illegible] des [illegible], Zeile 11 von oben: . . . „ist er [illegible] [illegible] des Audienz-Saales". Hiernach ist auch die Bemerkung [illegible] zu berichtigen.

Inserate.

[illegible] E. A. Seemann. — Druck von August Pries in Leipzig.

19. Jahrgang. Nr. 28.

[illegible]

24. April 1884.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

[illegible]

Noch einmal der Meister des Otto Heinrichs-Baues.

(Schluß.)

Aus all diesem geht hervor, daß man sich mit der Vertragsauslegung Durms kaum in besserer Lage befindet als mit der hier versuchten. Ich hoffe, diesen Mißstand lediglich durch den inneren Beweis zu überwinden und darf wohl noch einige Punkte in dieser Richtung betonen. Eine starke Neigung, den Kopf zu groß zu gestalten, welche sowohl durch die Figuren der Fassade als die Hermen der obersten Fenster hindurchgeht, ist den Portalfiguren wie den unteren Hermen keineswegs eigen. Sollte Colins sich mit den Gesellenarbeiten in letzterer Richtung nicht befaßt haben? Andrerseits sind dieselben doch gut genug, daß jenem ein für Zeit und Verhältnisse merkwürdiger Reichtum an relativ tüchtigen und selbständigen Kräften zu Gebote gestanden haben müßte. Und die Gesellen konzipirten manchmal beinahe [illegible], der Meister klassisch? Die Gewandbehandlung ist schon ausreichend betont worden. Dazu kommt ein Punkt von größter Wichtigkeit. Sowohl die Karyatiden, als die weiblichen Hermen der untersten Fenstergewände tragen wohlausgebildete Zöpfe, während keine einzige der Thürgestellhermen eine solche Haartracht aufweist. Die weibliche Herme des äußersten Fensters links vom Beschauer, übrigens ein ziemliches flüchtiges Produkt, hat ihr Haar mit Zöpfen aufgebunden. Ganz in derselben Weise bindet die Herme der ersten Thüre rechts im Vestibül ihr Haar auf, allein nicht mit einem Zopf, sondern mit zwei nebeneinander liegenden gedrehten Haarwülsten.

Nach diesen Erwägungen glaube ich vorläufig auf meiner Ansicht von der Urheberschaft der Portalfiguren beharren zu dürfen. Übrigens würde ihr Verlust für Colins und die an dieser Stelle versuchte Auffassung seiner Persönlichkeit keine Einbuße bedeuten, welche sich nicht verschmerzen ließe. Was die Figuren des Götz anlangt, so nennt sie Rosenberg die eines Meisters zweiten Ranges und stützt sein Urteil auf die Betrachtung der Justitiastatue und der Figuren der untersten Reihe am Friedrichsbau; er hätte noch die Statue Ottheinrichs hinzufügen dürfen. Allein er berücksichtigt bei seinen Erwägungen nicht, daß die freilich in einem höchst unerfreulichen Jesuitenstil empfundene Justitia in Anbetracht der Brände von 1689 und 1764 wohl nicht als die ursprüngliche zu betrachten ist, daß sie andernfalls die einzige weibliche Statue des Götz darstellen würde, und daß die Fürstenfiguren bis tief in die zweite Reihe hinein wirkliche Porträts sind, denen der Realismus der Gewänder doch wohl nicht schadet. Raffinirte Technik ersetzt gewiß nicht den künstlerischen Genius; allein beide dokumentirt Götz zur Genüge und das historische Gewand kann sie mindestens nicht herabsetzen. Freilich sind auch bei diesen Gestalten neben manchen, die etwas von dem Geiste des Colleoni spüren lassen, solche von geringerer Bedeutung. Damit wird aber das Gesamturteil nicht beeinträchtigt, und jedenfalls werden Colins und seine Gesellen nicht dadurch Meister ersten Ranges. [illegible]

[illegible] ich betonen zu dürfen, daß man [illegible] nicht [illegible] bauen sollte, welcher mindestens [illegible] des dritten Stockwerks und im Innern [illegible] bei aller Eleganz der Skulptur genügende [illegible] von Mangel an feinerem Geschmack gegeben hat. Die Nichtbeachtung gewisser Rücksichten dient der wahren [illegible] wie dem eigenen Werte besser, als schönfärbende Darstellungen des Mittelmäßigen. Dieser letztere Vorwurf kann z. B. [illegible] nicht erspart werden.

Mit den [illegible] Ergänzungen haben wir uns [illegible] der [illegible] Arbeit zugewandt. Ihr [illegible] in der auf den Kontrakt folgenden Zeit. So bringt sie interessante Beiträge zur [illegible] der Kriege nach der Vollendung des Baues, welche weiter vervollständigt, von Erheblichkeit werden können. Uns berührt nur Rosenbergs Stellung zur Giebelfrage. In dieser Richtung ist er so glücklich, einen Kostenanschlag für Neubau der Giebel vom Jahre 1692 bringen zu können. Man muß nun unter allen Umständen festhalten, daß die jetzigen Reste mit dem Stiche von 1683 übereinstimmen. Dadurch kommt man zu dem Resultate, daß entweder vom Besteller der Arbeit nachträglich eingesehen wurde, man könne das Vorhandene noch verwenden — welche Annahme durch die Berücksichtigung der kriegerischen Zeitverhältnisse unterstützt wird, — oder daß dem Neubau die alte Gestalt der Giebel zu Grunde gelegt wurde. Die letztere Erklärung bleibt auch für spätere Ausführungen die natürlichere.

Daraus folgt zweierlei. Erstlich geht aus dem Anschlag hervor, daß 15 Pilaster bestellt wurden. Der Merian'sche Stich zeigt im ganzen 13 — die Fenstergewände sind natürlich einzurechnen. Vielleicht war Merian ungenau an dieser Stelle: die unverständliche kleine Volute und eine punktirte Linie sprechen dafür. Damit würde die wesentlichste Verödung seiner Giebel: das Fehlen der zwei äußeren Pilaster des Obergeschosses zwischen den Voluten, beseitigt und eine Komposition gestattet, deren Erfindung man sehr wohl in das Jahr 1608 verlegen könnte. Ja es fehlt eigentlich an einem durchschlagenden Grunde, sie nicht auf Colins zurückzudatiren, weil nämlich der Materialwechsel den Beweis, welchen er uns in dieser Richtung gegenüber den Merian'schen Stichen liefern sollte, nicht mehr erbringt. Die letztere Bemerkung enthält die zweite Folgerung aus unsrer Annahme des Voranschlags.

Angesichts der so geschaffnen Lücke ist ein nochmaliges Eingehen auf die Merian'schen Stiche erfordert. Was zunächst den 1620 in dem Werke „Hortus Palatinus“ erschienenen Stich von der Ostseite anlangt; so genügt bezüglich des Fehlens des Zwerchhauses das in der „Zeitschrift“ Gesagte. Denn von der Annahme, daß ein Kupferstecher mit der Unterschrift „Focquier pinxit“ die nachträgliche Kopie seines Stiches durch einen Maler hätte in Aussicht stellen wollen, kann doch wohl nicht im Ernste die Rede sein. Vielmehr hat zweifellos ein gemaltes Original zu Grunde gelegen, dem die Verantwortlichkeit zukommt. Die weitere in unserer Beweisführung benützte Abbildung der Nordansicht ist von Merian im gleichen Jahre dem böhmischen König gewidmet worden. Der gelehrte Verfasser des Katalogs der Sammlungen, A. Mays, nennt sie die größte und sorgfältigste aller einschlägigen graphischen Darstellungen. Zweifellos hat Merian in dieser Radirung die ganze Frucht seiner Arbeit, zu welcher er vielleicht nach dem Erscheinen des Hortus veranlaßt wurde, niedergelegt. Wenn er auf ihm nur den Friedrichsbau, nicht aber den Ottoheinrichsbau richtigstellte, so erklärt sich dieser Umstand sehr einfach aus der absoluten Notwendigkeit für jenes hier en face gegebene Bauwerk und andrerseits aus dem Wunsch, dem älteren Stich nicht allzusehr zu präjudiziren. Ihm lag nicht die Perspektive des Schlosses zumeist am Herzen, sondern das Gesamtbild der berühmten Residenzstadt. Man darf ihm dabei auch nicht zuviel zumuten, denn er arbeitete eben, wohl in der Heimat, nach Skizzen. Wenngleich ihm einige, sogar absichtliche Falschheiten nachgewiesen werden können, welche die malerische Rücksicht veranlaßte, so bleibt seine Arbeit dennoch eine klassische durch die merkwürdige, allerdings landschaftlich sehr erleichterte Verbindung der Wahrheit mit der Schönheit: er wollte ein Kunstwerk liefern. Die Abbildung in seiner Pfälzischen Topographie verdient einen solchen Namen nicht; sie scheint klarer und bestimmter, während sie in Wahrheit, dem Zweck einer auf größeres Publikum berechneten Illustration genügend, nur gröber ist. Merian hat sie vielleicht nicht einmal persönlich gestochen; sein Monogramm fehlt. Sie ist ein Vierteljahrhundert später, sei es nach dem ursprünglichen Skizzenbuch, sei es nach dem großem Stiche gearbeitet, so daß man sich wohl der Einzelheiten nicht mehr bewußt war und sie auf dem Vorbilde mißverstand. Damit fällt die Ansicht, als ob sie Details gebe, welche auf jenem fehlen. Die übrigen Künstler, welche später den Otto-Heinrichsbau auf Vignetten 2c. darstellten, sind zu diesem Zwecke schwerlich an Ort und Stelle gereist, und von der Heyden hatte gleichzeitig mit Merian in Frankfurt seinen Wohnsitz. Demnach dürfen wir für das Jahr 1620 durchaus auf dem großen Stich von der Nordseite fußen. Allein auch dieser widerspricht der Anlage im Sinn des Getreidehauses zu Steier.

Wenn man annehmen darf, daß Merian, wo er nachweisbar richtige Formen giebt, diese Formen dem natürlichen Vorbild entnommen hat, und daß nur das nicht Zutreffende als Beweismittel beanstandet

werden muß, nicht aber das Zutreffende, so hatte das südliche Treppentürmchen nach dem Merian'schen Originalstiche[1] genau sein jetziges Verhältnis zum Ottoheinrichsbau. Es zeigt nämlich, wie es bei Kraus und wie es an der jetzigen Ruine der Fall ist, an der Nordwand ein auf dem verletzten Gesims aufsitzendes Fensterchen. Damit wird sein Kranzgesims, ganz wie jetzt und wie bei Kraus, in die Höhe desjenigen vom Ottoheinrichsbau verlegt und man erhält nunmehr bei Merian für die Giebel nur zwei Geschosse, so daß in der That die Anlage bei Kraus zutreffend wird. Nun hat Merian in den Raum vom Kranzgesims des Ottoheinrichsbaus abwärts gegen jenes Fensterchen zu noch einen Schnörkel eingezeichnet, welcher in anbetracht der dort befindlichen Figurnische unmöglich ist. Wie schon bemerkt, stimmt mit dieser Korrektur die Anlage des Stichs von der Ostseite aus dem Hortus Palatinus: daß er drei Fenster übereinander zeigt, fügt bei ihrem Größenverhältnis nur ein Beweismoment hinzu; auch die Kraus'sche Front zeigt über dem zweiten Geschoß der Giebel noch eine kleine Öffnung.[2] Ferner scheinen mir bei Betrachtung durch die Lupe die Giebel mit Figuren gekrönt zu sein — jedenfalls nicht mit Obelisken. Auch dies stimmt mit Kraus; sollte Karl Ludwig Statuen haben anfertigen lassen? Und wenn man endlich (entgegen unserem Versuch Fig. 13 der Zeitschrift) das Kraus'sche Dach samt den Türmen in die Perspektive des Merian'schen setzt, so erhält man ein Bild, welches sich sehr wenig von dem letzteren unterscheidet. Daß Merian das ganze komplizierte Dach auf den Raum eines Daumennagels zusammendrängen mußte, läßt die Auslassung einiger Linien nicht bloß als entschuldbar, sondern vielmehr als künstlerisch gerechtfertigt erscheinen.

Sind wir nun genötigt, das Wesentliche der Darstellung des Kraus auch für die frühere Zeit vor Merian als maßgebend zu betrachten? Wenn der Radirung von Haestens Leyden 1608, der oberflächlichen Vignette einer Darstellung des großen Fasses, infolge des Fehlens des Friedrichsbaues eine über das genannte Jahr zurückgehende Bedeutung beigelegt werden will, so müßte freilich Colins selbst als der Urheber der Giebel und als Zerstörer des ersten Planes der Fassade gelten. Dafür würde die Beharrlichkeit sprechen, mit welcher man an der ursprünglichen Gestalt der Giebel festgehalten hat, doch paßt die Form ihrer Fenster im Verhältnis zu denen der unteren Geschosse besser in die Zeit des Friedrichsbaus. Unsere Auffassung der Merianschen Stiche dagegen alterirt diese Annahme um so weniger, als auf dem minimalen Bilde von Haestens die zwei Schornsteine des Kraus erscheinen, welche bei Merian fehlen. In erster Linie wird den Merian'schen Darstellungen immer entgegenstehen, daß so ungeheure Flächen wie die Giebel, welche den halben Raum der jetzigen Fassade bedeckten, würden, nicht spurlos verschwinden, und daß sie nicht herabstürzen konnten, ohne gewaltige Zerstörungen an den unteren Stockwerken anzurichten. Allein davon findet sich keine Spur.

Rosenberg nennt den Otto-Heinrichsbau den einzigen in Deutschland, welcher die italienische Renaissance vertrete. Nürnberg und Augsburg, das ganze damals blühende Süddeutschland, beweisen heute noch trotz des 30jährigen Krieges an vielen Beispielen das Gegenteil, sobald man nur den Begriff „Bau" nicht unzulässig eng faßt. Der Hirschvogelsaal in Nürnberg z. B., seinem unrichtigen Triglyphenfriese nach nicht einem Deutschen zuzuschreiben,[1] zeigt in der Zartheit seiner Architektur eine auffallende, beinahe bis ins Detail gehende Ähnlichkeit mit dem Otto-Heinrichsbau. — Der von verschiedenen erwähnte niederländische Charakter mancher Einzelheiten am letzteren wird sich schwer feststellen lassen, da, jedenfalls um diese Zeit, die Niederländer nicht viel anderes machten, als was sie in Italien gesehen hatten. Darin liegt vielleicht, abgesehen von der späteren Entwickelung, die ganze Besonderheit ihres Charakters den Deutschen im engeren Sinne gegenüber. Die niederländische Renaissance war richtig gefaßt nur die Renaissance in den Niederlanden, wo Colins so wenig seine plastische Kunst erlernt haben dürfte, als dies bei Adrian de Vries der Fall war. Vielmehr verraten gerade seine Statuen sansovinische Einflüsse. Die Anlage der Freitreppe am Otto-Heinrichsbau ist um nichts origineller, als dessen übrige Architektur, und das Rathaus zu Leyden ist erst 1599 fertig geworden.

Theodor Alt.

1) Kürzlich in vortrefflichem Lichtdruck publiziert von Amsler & Ruthardt in Berlin.

2) Man kommt der Fensteranordnung nach unter drei Geschossen bei der Rekonstruktion nicht aus. Dabei muß man Pilaster über Nischen setzen, was den Stichen widerspricht und angesichts der drei unteren Stockwerke unser Gefühl stark verletzt. Die krankhafte Zweiteilung des Einheitlichen geht dieser Restauration bis ins äußerste Glied, während ein so bäuerisches Gebilde wie der „Ritter" bei durchgehender Konsequenz des Pilastersystems sich in der Vereinigung des Zweiteiligen ganz wohl befindet.

1) Lübke, Geschichte der Renaissance in Deutschland, Bd. I S. [illegible], weist anderen Meistern zu.

Kunstlitteratur.

Kulturhistorischer Bilderatlas. I. Band. Altertum, bearbeitet von Dr. Theodor Schreiber. 100 Tafeln mit erklärendem Text. Leipzig. E. A. Seemann. 1884. Quartfolio. I. Lieferung Taf. 1—10. Die Lieferung à 1 Mk.

Das Altertum ist in Wort und Bild oft genug geschildert worden, wobei dem Bilde meist die Rolle einer gefälligen Illustration zufiel und auf die genaue Wiedergabe des Thatsächlichen weniger Wert gelegt wurde. Im Gegensatz zu solchen Werken soll in dem Bilderatlas, dessen erste Lieferung soeben erschienen ist, das Bild zur Hauptsache werden und zwar das treue, ungeschminkte Bild der Gegenstände selbst oder der Darstellungen in antiken Kunstwerken. Daß diese Aufgabe bei dem fragmentarischen Charakter der Antike und der Unzulänglichkeit so vieler Publikationen ihre besonderen Schwierigkeiten hat, wird jeder Sachverständige leicht ermessen können. Gleichwohl können die ersten Tafeln schon den Beweis liefern, daß durch Verwendung photographischer Aufnahmen in verschiedenen Fällen (z. B. bei Taf. V, 1 u. VI, 9) die bisher vorhandenen ungenauen Abbildungen durch zuverlässigere ersetzt und überhaupt durchgängig die besten Vorlagen benutzt worden sind. Die Sammlung soll daher ebensosehr für wissenschaftliche Untersuchungen benutzbar sein, wie sie hoffentlich im stande sein wird, dem Freunde des Altertums ein unmittelbares, sich selbst erläuterndes Spiegelbild antiker Kultur vorzuführen. Die Fülle des Stoffes auf einigen Gebieten, schon auf dem des Theaterwesens, hat freilich zunächst zur Beschränkung auf die wichtigsten Beispiele genötigt, zur Auswahl solcher Denkmäler, welche sachlich oder künstlerisch von Interesse sind, und in denen sich Entwickelungsphasen verfolgen lassen. Doch ist gegebenen Falles ins Auge gefaßt worden, in Supplementtafeln den Rahmen des Werkes entsprechend zu erweitern und dabei auch diejenigen Mängel auszugleichen, die bei der ersten Herstellung nicht zu vermeiden waren. So ist einstweilen das Berliner Vasenbild des Assteas Taf. III, 3 nach der neuesten Abbildung in den Wiener Vorlegeblättern gegeben in der Hoffnung, daß sich später die Korrekturen Kleins (Griechische Vasen mit Meistersignaturen, S. 84) nachtragen lassen. Auch von dem wichtigen Vasenbild aus Ruvo mit der Darstellung eines Satyrdramas wird eine größere Reproduktion der Hauptseite erwünscht sein. Die größten Schwierigkeiten bieten die Unterschriften. Sie auf eine oberflächliche Auskunft über die Bedeutung des abgebildeten Gegenstandes zu beschränken, würde die Brauchbarkeit des Werkes wesentlich beeinträchtigen, und doch weiß jeder Fachmann, daß sich in vielen Fällen eine sichere, unbestrittene Erklärung nicht geben läßt, daß Provenienz und jetziger Aufbewahrungsort häufig unbekannt oder erst nach langwierigen Recherchen festzustellen sind; und überdies ist auch das, was man weiß, in solchen Unterschriften aus Platzmangel nicht immer unterzubringen. Daher die leidige Ungleichheit in diesem Punkte, die manchem Verehrer philologischer Akribie vielleicht auffallen wird, während anderen vielleicht einige Deutungen zu kühn erscheinen werden. In dieser Beziehung möchte der Herausgeber, um dem Verdacht der Unüberlegtheit zu entgehen, in Kürze wenigstens zwei Unterschriften zu rechtfertigen suchen. Einmal diejenige des Petersburger Vasenbildes Taf. VIII, Fig. 1, welches Stephani aus dem Mythus von Rhea und den Daktylen, andere aus dem von Hera und Hephäst erklären wollen, wobei die Figur des kauernden Knaben teils unbenannt bleibt, teils mit höchst fraglichen Namen belegt werden muß. Die von ihm gehaltenen Instrumente können nun aber keinesfalls Sistrum und Hacke sein, eher vielleicht für ein Gerät zum Visiren und ein solches zum Auflockern des Modellirsandes gehalten werden. Sicher ist ferner, daß der Jüngling mit Hammer und Meißel die sitzende Figur nicht fesselt, oder ihre Fesseln löst, sondern mit einer anmutig frei sitzenden Göttin, genauer gesprochen mit dem Lehnschmuck ihres Thrones, emsig beschäftigt ist. Da nun der letztere meist gelb gehalten, gelb auch die Schlangenwindung der Lehne und allerlei Zierrat der thronenden Frau gemalt sind, so liegt der Gedanke an ein Goldelfenbeinbild, an welches die letzte Hand angelegt wird, nicht eben fern. Die in lockerster Verbindung angereihten mythischen Figuren können das Motiv zwar verdunkeln, aber doch nicht unkenntlich machen. Einem eigentümlichen Beweisgange, der an anderer Stelle ausführlich dargelegt werden wird, ist die Deutung des Lateranischen Reliefs Taf. V, 4 entsprungen. Hier kann wenigstens angedeutet werden, daß einerseits die ganze Gattung dieser Reliefbilder nach Alexandrien führt, andererseits der geschilderte Moment und die Ausstattung dieses Dichterzimmers deutlich auf den Oberführer der alexandrinischen Dichter und Schauspieler, den Bakchospriester Philiskos hinweisen, den der berühmte, auch als Bildhauer thätige Maler Protogenes, nach einer Notiz des Plinius, im Moment poetischer Inspiration dargestellt hatte.

T. S.

Herm. Riegel, Beiträge zur niederländischen Kunstgeschichte. 2 Bände. Berlin, Weidmannsche Buchhandlung. 1882. 8.

Über die Galerie des herzoglichen Museums zu Braunschweig existiren mehrere ältere Kataloge; dieselben enthalten aber so viele offenbare Unrichtigkeiten,

daß das Bedürfnis eines neuen, auf der Höhe der Gegenwart stehenden Kataloges schon längst gefühlt wurde. Da in der Galerie die niederländischen Meister die überwiegende Mehrzahl bilden, so war es geboten, diese in erster Linie zu bearbeiten. Der Vorstand des Museums, Prof. Dr. Riegel unternahm gleich nach seinem Antritte als Museumsdirektor diese Arbeit, die viele Jahre in Anspruch nahm und nun in zwei Bänden vollendet vor uns liegt. Wir haben es hier mit keinem gewöhnlichen Kataloge zu thun, sondern mit einem Werke, welches, über den Rahmen der Bilderbeschreibung hinausgreifend, der niederländischen Kunstgeschichte überhaupt brauchbare Bausteine zuführt und der Forschung neue Perspektiven eröffnet. Während der Arbeit haben sich allerlei Fragen generellen Inhalts aufgedrängt, die zwar nicht speziell mit der Sammlung des Braunschweiger Museums zusammenhängen, aber doch innig mit ihr verwachsen sind. Die Beantwortung derselben, die wohl nicht füglich in zerstreuten Bemerkungen den Katalog begleiten, auch ihrer Ausdehnung wegen nicht in ein Vorwort zusammengedrängt werden konnte, bildet unter der Aufschrift „Abhandlungen und Forschungen" den ersten Band. Gleich die erste Abhandlung: „Der geschichtliche Gang der niederländischen Malerei im 16. Jahrhundert", [illegible] unter Anderem, daß hier der Beweis geführt wird, daß der Übergang von der mittelalterlichen Kunst zur modernen, der sich durch Apperception der italienischen Kunstweise vollzog, keinen Verfall bedeute, wie manche Kunstschriftsteller der Neuzeit annehmen, sondern daß derselbe eine naturgemäße Entwickelung oder Umbildung der mittelalterlichen Kunst überhaupt in moderne Kunstformen war. An die erste Abhandlung schließt sich dann organisch die zweite an, welche die Natur und Geschichte der holländischen Kunst an der Hand vorhandener Kunstwerke entwickelt. Bekanntlich hat in Holland die Bildnis-, Gattungs- (oder Genre-) und Landschaftsmalerei den höchsten Grad der Vollendung erreicht. Im Porträtfach bilden dann die sogen. Schützen- und Regentenstücke ein reiches, interessantes Kapitel, weshalb der Verfasser diese in einem besonderen Abschnitte ausführlich bespricht. Eine Abhandlung über Rubens' Geburtsort, ein Lebensabriß des Meisters sowie ein Überblick seiner Kunstthätigkeit beschließen den ersten Band. Der zweite enthält dann den Katalog der niederländischen Meister des Museums. Bei jedem Bilde wird angegeben: der Meister, dessen Lebenszeit, eine kurze Bezeichnung des Gegenstandes, die getreue Kopie der Signirung (Name oder Monogramm und Jahreszahl, wo sie vorhanden sind) und die Begründung der Echtheit, indem geschichtliche Dokumente und Vergleiche mit Bildern desselben Meisters in anderen Sammlungen in möglichster Vollständigkeit vorgeführt werden, so daß jeder an der Hand des gelieferten Materials selbständig weitere Studien unternehmen kann. In solcher Bearbeitung ist denn auch der zweite Band ein bedeutender Baustein zur niederländischen Kunstgeschichte.

Möge das Werk dazu beitragen, daß das Museum in Braunschweig in weiteren Kreisen jene Beachtung gewinne, die es mit seinen wichtigen und reichen Sammlungen in hohem Maße verdient! Die Viewegsche Verlagshandlung hat dem Werk ein entsprechendes und untadeliges Gewand verliehen.

J. E. W.

Kunsthandel.

Neue Photographien aus der Brüsseler Galerie. Die Kunstanstalt von Franz Hanfstaengl in München wird auf Grund eines Übereinkommens mit der königl. belgischen Staatsregierung eine Anzahl von 150 bis 200 Blättern photographischer Abbildungen hervorragender Meisterwerke des Musée de peinture in Brüssel, und zwar zunächst der Abteilung der alten Meister herausgeben. [illegible] Bilder des Museums [illegible], Rubens, [illegible], de Vos, Teniers und anderen [illegible] Künstler glänzend vertreten sind. Die Arbeiten werden schon im nächsten Monate beginnen.

Nekrologe.

‡ B. Der Architektur- und Landschaftsmaler Karl Graeb, welcher am 8. April in Berlin gestorben ist, war daselbst am 18. März 1815 geboren worden. Er begann seine künstlerische Laufbahn im Atelier des Dekorationsmalers Gropius, dessen Schwiegersohn er später wurde, und studierte daneben auf der Kunstakademie. Schon 1838 erhielt er eine Stellung als Dekorationsmaler an den Königlichen Theatern in Berlin, und im folgenden Jahre bereiste er die Schweiz und Frankreich, von wo er eine Anzahl von landschaftlichen und architektonischen Studien mitbrachte, welche ihm die Motive zu einer Reihe von Ölgemälden boten. 1843 unternahm er eine Reise nach Italien und Sizilien und arbeitete dann so lange im Atelier von Gropius, bis dieser von seiner Stellung als Theatermaler zurücktrat. Jetzt widmete sich Graeb ausschließlich der Staffeleimalerei und entfaltete in seinen Innenarchitekturen mittelalterlicher Kirchen ein so gründliches Wissen, verbunden mit einer so großen Kraft der koloristischen Darstellung, daß er 1852 die kleine, 1854 die große goldene Medaille der Berliner Kunstausstellung und 1860 den Professortitel erhielt. Schon vorher war er von Friedrich Wilhelm IV., welcher seine Arbeiten außerordentlich schätzte und namentlich eine große Anzahl seiner Aquarelle erworben hat, zum Hofmaler ernannt worden. Im Anfang der fünfziger Jahre führte er im Saale der griechischen Altertümer des neuen Museums zwei Wandgemälde, eine Rekonstruktion des alten Athen und des alten Olympia, aus. Seine Spezialität waren jedoch die Innenansichten mittelalterlicher Dome, welche er mit strenger Charakteristik des verschiedenartigen Materiales und mit diplomatischer Treue wiedergab. Seine sorgsame Durchführung aller Details verriet in keinem Teile seine Herkunft vom Dekorationsmaler. Dabei begnügte er sich aber keineswegs mit einer archäologisch genauen Reproduktion seiner Vorbilder. Durch die Beleuchtung und die Staffage wußte er seinen Architekturstücken einen hohen malerischen Reiz und einen poetischen Zug zu verleihen, ohne sich dabei in eine verschwommene Romantik zu verlieren. Zuweilen verstand er auch im kleinen Rahmen die erhabene Monumentalität der gotischen Dome zu vollster Geltung zu bringen. Graeb wußte seine koloristischen Fähigkeiten stets auf der Höhe zu erhalten, und selbst ein so glänzendes Talent wie das [illegible] Christian Wilbergs war nicht im stande, den Altmeister auf die Dauer zu verdunkeln. Von seinen Gemälden besitzt die Nationalgalerie ein Haupt-

nach den Glasfenstern im Dom zu Halberstadt" ([illegible]), ferner die [illegible] der Familie [illegible] in der Annenkirche zu Eisleben [illegible]. Von seinen übrigen Gemälden sind zu nennen: „[illegible] der St. Georgenkirche in [illegible]" (18[illegible]), „Konsolen an der Kirche Sta. [illegible] in [illegible]" 1870, „[illegible] aus der Kirche in [illegible]" und „[illegible] aus der [illegible] in [illegible]" 1872, „[illegible] der alten [illegible] auf [illegible]" 187[illegible], „[illegible] St. [illegible] zu [illegible]" 1879, „Aus der [illegible] zu [illegible]" und „Aus dem Dom von Sta. [illegible] auf [illegible] bei Venedig" (1880).

Kunsthistorisches.

A. R. **Der Name des Meisters des Fredenhagenschen Zimmers in Lübeck,** eines der umfangreichsten und schönsten Werke der Holzschnitzerei, welche uns aus dem 16. Jahrhundert erhalten sind, ist vor kurzem entdeckt worden. Das Zimmer ist bekanntlich von seinem ursprünglichen Orte nach dem Hause der Kaufleutecompagnie übertragen und dort in seiner ursprünglichen Gestalt ziemlich gut installirt worden. Da hat man bei der Rekonstruktion der Arkaden an der der [illegible] gegenüberliegenden Langswand die Reihenfolge der in [illegible] angebrachten Reliefs, welche die fünf Sinne unter den Sinnbildern von Tieren symbolisiren, nicht richtig innegehalten. Wie sich aus den beiden Hexametern ergiebt, deren einzelne Teile jedem Bilde als erläuternde Unterschrift dienen, ist das Gesicht unter dem Sinnbilde des Luchses an den Anfang der Reihe gekommen, während es an das Ende gehört. Die bekannten, häufig auf Kunstwerken wiederkehrenden Hexameter lauten nämlich:

Nos aper auditu — lynx visu — milvus odore —
Simia gustu hominem superat — sed aranea tactu.

Ferner aber hatte man am Schnitzwerk zwischen den Fenstern das einmalige Monogramm H. T. mit der Jahreszahl 1585 entdeckt. Der volle Name steht in der Ecke links von der Thür vertieft eingeschnitten: HANS DREGE. Da D und T in den niederdeutschen Dialekten gleichwertig gebraucht werden, kann es keinem Zweifel unterliegen, daß auch jenes Monogramm nichts anderes als Hans Drege bedeutet. Die Holzschnitzerei ist also deutsche Arbeit, während man die Marmorarbeiten über den Arkaden auch fernerhin für flandrische Arbeiten wird halten müssen, bis der Beweis des Gegenteils erbracht worden ist. — Bei einem Besuche Lübecks, zu welchem mir die Beerdigung Emanuel Geibels die Veranlassung bot, fand ich auch, daß die Restaurationsarbeiten in der Kriegsstube des Rathauses, deren Holzschnitzereien noch umfangreicher als die des Fredenhagenschen Zimmers, aber nicht so gut erhalten sind, sehr erfreuliche Fortschritte machen. Ungefähr die Hälfte des Raumes ist wieder hergestellt, und es ist dem Restaurator namentlich gelungen, die köstlichen Intarsien durch einfache Reinigung in ihrer ursprünglichen Frische wieder herzustellen. Es ist auch beschlossen worden, die häßliche, aus dem vorigen Jahrhundert stammende Stuckdecke durch eine hölzerne Kassettendecke zu ersetzen, zu welcher der Berliner Architekt C. von Großheim, ein geborener Lübecker, den Entwurf geliefert hat.

J. E. **In den Gärten des Sallustius in Rom,** welche dem deutschen Buchhändler Spithöver gehören und in denen jetzt ein neues Stadtviertel gebaut wird, wurden bei den Fundierungen in der letzten Märzwoche zwei antike Gräber entdeckt, von denen eines 1,60 m, das zweite 1,80 m Länge mißt. Diese Gräber sind ganz eigener Art und, wie einige Archäologen behaupten, von einer bisher unbekannten Form. Der Behälter, welcher das Skelett umschließt, besteht aus zwei konkaven Stücken von Terrakotta, welche mit der Öffnung aufeinandergelegt einen geschlossenen Cylinder bilden. In einem der Gräber fand man drei herrliche Vasen; dieselben sind leer und ebenfalls aus Terrakotta. Bei der genauen Untersuchung der Asche begegnete man zwei Ohringen, zwei Stücken Eisen, einer Schnalle, einer in der Mitte durchlöcherten kleinen Kugel, offenbar alles von weiblichem Gebrauche herrührend. Da schon mehrfach Knochen an derselben Stelle zu Tage kamen, so schließt man auf die dortige frühere Existenz eines Begräbnisplatzes, welcher sich innerhalb der Stadtmauern [illegible] Italiens und zwar unter ihren Fundamenten befunden haben dürfte. Bestätigt sich diese Annahme, so würden die entdeckten Gegenstände 2500 Jahre alt sein. — Das neue Stadtviertel schießt rasch empor, so daß in Kurzem von den sallustinischen Gärten nur noch wenig zu sehen sein wird.

J. E. **In der Villa Farnesina** am rechten Tiberufer in Rom, wo schon vor einigen Jahren ganze antike Zimmer entdeckt wurden bei der noch im Gange befindlichen Flußregulirung, hat man im Anfange des April neuerdings herrliche antike Mosaikfußböden gefunden, in denen weibliche Figuren von vortrefflicher Zeichnung und von feinster Arbeit dargestellt sind.

J. E. **Fund einer Athletenstatue.** Am rechten Ufer des Flusses Aniene, etwa ein Kilometer jenseits der Stadtmauer von Rom, wo im Auftrage des Unterrichtsministeriums von dem Archäologen Abate Allodi Ausgrabungen vorgenommen werden, wurde bei der sogenannten Clausura die außerordentlich schöne Statue eines jungen Athleten gefunden. Die Reinheit der Linien und die Behandlung weisen auf griechischen Ursprung hin. Die Figur ist aus parischem Marmor: leider ist der Kopf verstümmelt, ebenso wie die Arme. Der junge Mann ist im Moment des Kampfes dargestellt; mit dem linken Knie berührt er eine wellenförmige — offenbar den Sand darstellende — Platte. Die Verhältnisse der Glieder übersteigen die natürliche Größe. Aufrecht stehend, dürfte der junge Athlet etwa zwei Meter hoch sein. — Außerdem fand man an derselben Stelle einen prachtvollen jungen Frauenkopf aus Marmor mit geschlossenen Augen und halbgeöffnetem Munde, in welchem man zwei herrliche Reihen von Zähnen erblickt. Der Rest des Frauenkörpers wurde noch nicht entdeckt. Nach dem Kopfe zu urteilen, dürfte sich derselbe in liegender Stellung befinden.

Konkurrenzen.

In der Konkurrenz um die Bebauung der Museumsinsel in Berlin, zu welcher 52 Entwürfe eingegangen waren, hat die Jury folgende Entscheidung gefällt: Die vier ersten Preise im Betrage von je 5000 Mk. sind den Entwürfen von Alfred Hauschild in Dresden, Landbauinspektor Fritz Wolff in Berlin, Edgar Giesenberg in Berlin und Prof. J. und Baumeister O. Raschdorff in Berlin zuerkannt worden. Ferner wurden die Entwürfe folgender Architekten um je 1500 Mk. angekauft: 1) Georg Frentzen in Aachen. 2) L. Hoffmann in Darmstadt und E. Heimann in Berlin. 3) O. Sommer in Frankfurt a. M. 4) Baumeister Schwechten in Berlin. 5) Hoßfeld und Hinckeldeyn in Berlin. 6) Baurat Schmieden, Baumeister v. Weltzien und R. Speer in Berlin. Die Entwürfe werden im Lichthofe des Kunstgewerbemuseums zur Ausstellung gelangen.

Personalnachrichten.

Der Direktor des Hohenzollernmuseums in Berlin, Geh. Hofrat Dohme, der Vater unseres Mitarbeiters Dr. R. Dohme, ist aus Anlaß seines fünfzigjährigen Dienstjubiläums zum Geheimen Regierungsrat ernannt worden.

— **Im k. k. österreichischen Oberstkämmereramt** ist mit Anfang April eine wichtige Personalveränderung vorgegangen. Der langjährige Inhaber dieser Hofcharge, mit welcher die Oberleitung der Kunstsammlungen des Kaiserhauses verbunden ist, Graf Franz Folliot de Crenneville, wurde auf sein wiederholtes Ansuchen wegen seines leidenden Zustandes der Stelle enthoben und zu seinem Nachfolger der Präsident des österreichischen Herrenhauses und frühere Botschafter in Rom, Graf Ferdinand Trauttmannsdorff-Weinsberg ernannt. Wir haben so häufig Gelegenheit gehabt, der hohen Verdienste, welche sich Graf Crenneville um die Förderung der österreichischen Kunst und Kunstwissenschaft erworben hat, eingehend zu gedenken, daß wir ihm hier keine besondere Lobrede mehr zu widmen brauchen. Vor allem ist sein Werk die neue, nach wissenschaftlichen Grundsätzen durchgeführte Organisation der großen kaiserl. Sammlungen, und es ist lebhaft zu bedauern, daß es dem Schöpfer dieses inneren Ausbaues nicht vergönnt sein sollte, auch die äußere Durchführung und volle Verwirklichung des Planes in dem Neu-

bau des kunsthistorischen Museums zu leiten. Wie man vernimmt, werden wohl noch mehrere Jahre vergehen, bevor die Dekoration der kolossalen Raumlichkeiten so weit vorgeschritten sein wird, um endlich an die Ueberseedelung der schon so lange zum Teil in ganz unzulänglichen Lokalitäten untergebrachtem Kunstschätze denken zu können. Obwohl mit materiellen Mitteln aufs kargste bedacht, hat es Graf Crenneville doch verstanden, für die neue Aufstellung der Sammlungen manches lange verschollen gewesene Bild aus den Depots oder den kaiserl. Schlössern hervorzuholen. Mit der Herstellung dieser der Vergessenheit entrissenen Werke ist man in der von ihm begründeten Restaurirschule des Belvedere seit Jahren beschäftigt. Ebenso wurde für die Bereicherung der übrigen Sammlungen, besonders die der plastischen und kunstgewerblichen Schöpfungen der Renaissance und des Barock-Zeitalters gesorgt. Unter den vom Grafen Crenneville ins Leben gerufenen litterarischen Werken stehen die Gründung des Jahrbuchs der kaiserl. Kunstsammlungen und die Gesamtausgabe der Publikationen des Kaisers Maximilian obenan. Wir werden an anderer Stelle des Fortganges dieser Unternehmungen demnächst gedenken. Bei der Förderung derselben hatte Graf Crenneville Gelegenheit, seiner speziellen Vorliebe für die graphischen Künste, welche ihm die mannigfachsten Impulse verdanken, in ausgiebiger Weise Genüge zu thun, wie er denn auch sonst keinen Anlaß vorübergehen ließ, um seinen mächtigen Einfluß überall geltend zu machen, wo es ein edles und patriotisches künstlerisches Werk oder die Unterstützung einer jugendlich aufstrebenden Kraft galt. Endlich sei noch der neuen Inventarisirung und Katalogisirung der kaiserl. Sammlungen gedacht, welcher sich der Oberstkämmerer ebenfalls energisch annahm. Es wurden von sämtlichen Abteilungen der Sammlungen handliche Führer für das Publikum ausgearbeitet, und zugleich der Besuch und die Benutzung der Museen auf liberalen Grundlagen neu geregelt. Von den großen Katalogen ist namentlich des beschreibenden Verzeichnisses der Belvederegalerie zu gedenken, dessen zweiter, die Niederländer umfassender Band soeben erscheint. So bietet sich dem kunstsinnigen Nachfolger des Grafen Crenneville ein fleißig bearbeitetes Feld zu ersprießlicher weiterer Thätigkeit dar. Man kann nur lebhaft wünschen, daß dieselbe sich zu einer gleich segenbringenden gestalten möge!

Sammlungen und Ausstellungen.

Rgt. **München.** Franz Defregger hat vor seiner Abreise nach Bozen noch seinen „Urlauber" vollendet und an die Kunsthandlung von Wimmer & Co. abgeliefert. Unseres Erachtens ist der „Urlauber" an Innigkeit der Empfindung, Naivetät der Anschauung und Kraft der Darstellung dem „Tischgebet" und dem „Besuch der Tanten", d. h. den bedeutendsten Arbeiten des Künstlers im idyllischen Familiengenre gleichzustellen und von keinem zwischen jenem und diesen Werken liegenden erreicht worden, selbst vom „Salontiroler" nicht. Die Scene ist die denkbar einfachste und spielt in einem ärmlichen Tiroler Bauernhause. Der älteste Sohn steht als Gefreiter bei den Kaiserjägern und ist eben auf Urlaub heimgekommen. Seine Heimkehr ist zum Familienfest geworden. Vater, Mutter, Großmutter und alle Kinder — und der Kindersegen ist groß — haben sich um den Heimgekehrten versammelt und hängen an seinem Munde, der von den Wundern der Garnisonsstadt und von seinen Erlebnissen erzählt. Alle Hände ruhen, nur die der Mutter nicht: sie hat dem Sohne bereits die Kaffeetasse und Weißbrod vorgesetzt und steht nun im Begriffe, den Kaffee und den fetten Rahm vom Herde zu nehmen. Zur Rechten des hübschen Burschen in seiner schmucken Uniform sitzt die vom Alter und schwerer Arbeit gebeugte Großmutter auf einem Hackblock, zu seiner Linken einer der kleinen Brüder und zwischen seine Beine hat sich der jüngste geschoben und spielt mit den blanken Uniformknöpfen. Dem jungen Soldaten gegenüber gruppiren sich um den Vater auf seinem hölzernen Stuhle die übrigen Geschwister auf Schemel und Herd. Besonders anziehend ist die Gestalt einer „halbgewachsenen" Schwester, welche fast scheu auf den für sie zur Respektsperson gewordenen Bruder hinüberschaut, während sich im Gesichte des Vaters der Stolz auf einen so stattlichen Sohn spiegelt. Die Figuren sind von staunenswerter Unmittelbarkeit und plastischer Rundung und das Kolorit von erfreulicher Frische. — In Wimmers Kunstsalon ist gegenwärtig ein junger Künstler: Jos. Miller, durch zwei anspruchslose Genrebilder vertreten, die ein höchst respektables, vielversprechendes Talent verraten. Ebenda ist Adolf Eberle durch eine köstliche idyllische Scene in einem Jägerhause ehrenvoll repräsentirt, desgleichen Schachinger, dessen Talent sich in der letzten Zeit in erfreulichster Weise entwickelte, durch einen fein empfundenen Mädchenkopf. Ein anderes sehr bedeutendes Talent lernten wir jüngst im Kunstverein kennen: es ist A. v. Schrötter, dessen „Flugblatt" zu den besten Leistungen der Wochenausstellung zählte. Emil Adam hat sein von uns im vorigen Jahre besprochenes Bild „Kaiser Franz Josef auf der Jagd beim Grafen Larisch nächst Freistadt in Schlesien" für den Grafen Larisch wiederholt; das früher gemalte ist Eigentum des Kaisers. Interessant sind die Reiterporträts des Grafen Festetics und des Grafen Calmann Almasi; jener eine hocharistokratische Erscheinung, dieser daneben auch ein großer Sportsmann. Von Heinr. Rasch war eine Reihe köstlich feiner Genre- und Marinebilder: „Rückerinnerungen", „Nicht ohne Zeugen", „Krokett" und „Venezianische Fischerboote" zu sehen. Meister Albert Zimmermann hat sich, wie seine jüngst ausgestellt gewesene „Partie am Hintersee" erkennen ließ, in seinem Kunstschaffen die volle Jugendfrische bewahrt. — Der jüngst im großen Museumsaale veranstaltete Bazar zu gunsten des Unterstützungsvereins für Künstler-Witwen und Waisen, der nebenbei bemerkt nahezu 20000 Mark eintrug, gipfelte in einer Kollektion von Bildern unserer ersten Künstler, darunter Arbeiten von hoher Schönheit. — Ludwig Gloetzle, der mit Gav. Barth, Jul. Frank, Max Fürst, Karl Baumeister und Friedr. Hohfelder in München die religiöse Malerei vertritt, hat jüngst zwei weitere Stationsbilder für den Dom in Salzburg fertiggestellt und dabei großen Ernst der Komposition mit energischer Farbe verbunden. Unter den Kleinmeistern entwickeln Karl Seiler und Robert Schleich eine höchst erfreuliche Thätigkeit; beide haben sich in diesem täglich beliebter werdenden Kunstgenre rasch eine Achtung gebietende Stellung errungen. Ersterer stellte im Kunstverein und im Salon Fleischmann, dieser im Salon Wimmer vortreffliche Bilder aus. Der geniale Harburger seinerseits erwarb sich durch im Kunstverein ausgestellte geistreiche und originelle Bleistiftzeichnungen von prickelndem Humor wieder neue Freunde. Rud. Wimmer machte seinem Ruhme als Porträtmaler ersten Ranges durch ein Porträt der Gattin des Schlachtenmalers Prof. Louis Braun alle Ehre. Von Theodor Her sah man eine außerordentlich feingestimmte „Mondnacht an der Via Appia" und einen nicht minder schönen „Morgen am Averner-See".

J. E. **Im Palazzo Strozzi** in der Via Cesarini in Rom, welcher wegen des Umbaues der Stadt demolirt wurde, befand sich eine Kapelle mit wertvollen Basreliefs. Das römische Municipium hat dieselben in das Kunstgewerbemuseum in der Via San Giuseppe le Case bringen lassen.

Vermischte Nachrichten.

(• **Die nächste akademische Kunstausstellung in Berlin** wird nunmehr doch wieder im provisorischen Ausstellungsgebäude am Cantianplatze stattfinden. Es hat sich nämlich herausgestellt, daß das dafür in Aussicht genommene, feuersichere Gebäude der Hygieneausstellung so ungünstige Beleuchtungsverhältnisse bietet, daß ein größerer Umbau unumgänglich ist. Es heißt, daß derselbe für das Jahr 1886 in Angriff genommen werden soll. Jetzt wird das Gebäude am Cantianplatz durch Einziehung von Brandmauern gegen Feuer etwas gesichert und zugleich durch Anbauten erweitert, weil man in diesem Jahre eine größere Beteiligung der Künstler erwartet.

⁂ **Die Bronzestatue Gambetta's für Cahors**, seine Geburtsstadt, ein Werk des Bildhauers Falguière in Paris, ist am 14. April enthüllt worden.

C. R. **Alfred Escher-Denkmal in Zürich.** Die Stadt Zürich hat beschlossen, das Andenken Alfred Eschers, des großen Züricher Staatsmannes, dem vor allem das Gelingen des Gotthardprojektes zuzuschreiben ist, durch ein Denkmal zu ehren. Die Ausführung desselben ist dem Züricher Bild-

[illegible]

[illegible] Vollendung des Akademie-Neubaues in München. [illegible] die neue Akademie wird in der nächsten Zeit ausgebaut. Der Kultusminister hat von [illegible] einen Kredit von [illegible] mit großer [illegible]. Einmal darum, weil der Architekt, Oberbaudirektor G. v. Neu[illegible] zuschätzen, anstatt sie zu berechnen, und dieselben hinterdrein [illegible] den Absichten der Staatsregierung die malerische und plastische [illegible] der Kultusminister selbst nicht an das Ausreichen der von ihm postulirten, aus der französischen Kriegsentschädigung von 1870—71 zu deckenden Summe, denn als die Abgeordneten Freiherr v. Stauffenberg und Schels eine namhafte Erhöhung derselben beantragten, da empfahl er diesen Antrag der Kammer aufs wärmste zur Annahme, freilich ohne Erfolg.

[illegible] Über den künftigen Kaiserpalast in Straßburg, dessen Grundstein am 22. März gelegt wurde, berichtet ein Mitarbeiter der „Elſ.-Lothr. Zeitg.“, welchem Einsicht in die Bau[illegible] ruhiger, gedrungener Quaderbau im Charakter ähnlicher [illegible] ein Rechteck mit Eckpavillons an Vorder- und Seitenfronten, [illegible] front. Der Vorderfassade ist in der Mitte ein giebelgekrönter Säulenbau vorgelegt, der als Unterfahrt und Vorhalle dient; über demselben erhebt sich ein quadratischer Kuppelturm mit großen Halbkreisfenstern. Das Gebäude, dessen Frontlänge 73, dessen Tiefe 44 m beträgt, erhält außer dem Erdgeschosse [illegible] Obergeschoß. Über dem Hauptportale befindet sich im Giebel das Wappen des deutschen Reiches, getragen von Genien und bekrönt von einer mächtigen Kaiserkrone. Der Giebel wird überragt von einer Segen und Frieden spendenden geflügelten Figur. Vor dem Hauptportal erstreckt sich eine Auffahrts[illegible] höher liegende, durch Säulenstellungen abgetrennte Hallen [illegible] in rotem [illegible] Granit, die Säulen des Audienzsaales und der Festräume in polirtem Marmor, alle übrigen jedoch nur in Sandstein hergestellt, weil der beschränkte Baufonds eine weitergehende Entfaltung edleren Materials nicht zuläßt. Der Bestimmung des Gebäudes entsprechend, das nur zeitweise und für einige Tage den Majestäten als Absteigequartier zu dienen hat, sind die Dimensionen desselben nicht sehr beträchtlich und weit unter denen eines wirklichen Residenzschlosses gehalten. Einen schönen Schmuck werden an der Hauptfassade die Wappen sämtlicher deutschen Staaten bilden, welche zwischen den Fenstern des friesartigen Obergeschosses in ihren Originalfarben, entweder in gebranntem [illegible] auf Goldgrund hergestellt werden sollen. [illegible] und Kuppel werden ganz von Eisen konstruirt; ersteres schließt mit einer reichen, in einer Palmettenreihe endigenden Firstleiste ab. Besonders mächtig aber hebt sich der durchbrochene Kuppelbau ab, welcher bis zu einer Höhe von etwa 35 m bestiegen werden kann. Am Fuße des denselben krönenden Flaggenmastes halten zwei gewappnete Gestalten die Fahnenwacht und geben dem Ganzen eine wirkungsvolle und ganz eigenartige Bekrönung. Der Palast, der nach drei Seiten von einem Garten umgeben sein wird, welcher eine Fläche von etwa 12000 qm bedeckt, erhebt sich, gegenüber dem allgemeinen Kollegiengebäude der Universität, am nördlichen Ende der die genannten beiden Gebäude verbindenden Kaiserstraße.

[illegible] Französische Museen. Auf Antrag und Wunsch des vor ungefähr einem Jahre neuernannten Konservators der Gemäldegalerie des Louvre, Anat. Gruyer, wurde eine Kommission mit dem Titel „Commission de conservation et de restauration“ kreirt, welcher die Aufgabe zuteil ward, über die Erhaltung der Gemälde der Nationalmuseen zu wachen, [illegible] in einzelnen nötigen Fällen deren Wiederherstellung zu veranlassen, während die Entscheidung über Neuanschaffungen dem Konservatorenkollegium belassen wurde. Dasselbe wurde außer dem Direktor des Louvre und den Konservatoren der betreffenden Galerien aus den Kunstkritikern Delaborde und Mantz, den Malern Lenepveu, Delaunay, Maillot und Grenier und dem Konservator Pillet zusammengesetzt. Die Bemühungen nun, mit denen die Kommission ihre Thätigkeit inaugurirt hat, sind nicht nur wenig verheißungsvoll für den Beweis ihrer Berechtigung, sondern sie haben in den Kreisen der Kritiker und Kunstliebhaber geradezu die lebhafteste Besorgnis für den gefährdeten Bestand der nationalen Kunstschätze wachgerufen, die sich denn auch auf dem Wege der Journalistik wiederholt geäußert hat. Es handelt sich dabei um die völlig mißglückte Restaurirung zweier Perlen des Louvre: der „Wassersüchtigen Frau“ von Gerhard Dow und der „Arkadischen Hirten“ von Nic. Poussin. Das ersterwähnte Bild hat durch Entfernung des alten Firnisses, zahlreiche Retouchen und frisches Überfirnissen seinen ehemaligen goldigen Gesamtton verloren und erscheint nun kalt und hart in den Farben. Poussins Meisterschöpfung aber wurde so vollständig retouchirt, ja in einzelnen Partien ganz übermalt, daß sie ihren Charakter völlig verloren hat und nun nicht mehr als ein Hauptwerk des großen Landschafters, sondern als das in Komposition und Farbe zwiespältige Machwerk irgend eines Stümpers betrachtet werden muß. Möchte dieser Mißerfolg wenigstens die den übrigen Meisterschöpfungen drohenden „Restaurirungen“ abwenden!

Vom Kunstmarkt.

* Bei der Auktion Bühlmeyer in Wien (s. Kunst-Chronik, Nr. 20, Sp. 335) wurden im ganzen sehr hohe Preise erzielt. Wir verzeichnen im nachfolgenden das Wichtigste: Ölgemälde: R. Alt, „Die Brückentürme der Karlsbrücke in Prag“ 8700 Fl. ö. W.; derselbe, „Der schöne Brunnen in Nürnberg“ 900 Fl.; derselbe, „Der Molo S. Marco in Venedig“ 770 Fl.; derselbe, „Seitenportal des Domes in Como“ 1020 Fl.; Fr. Amerling, Bildnis Franz' I., Kaisers von Österreich 1200 Fl.; derselbe, des Künstlers eigenes Bildnis 900 Fl.; ders., Bildnis Franz Grillparzers 1100 Fl.; H. Bürkel, „Die Heueinfuhr bei herannahendem Gewitter“ 3000 Fl.; A. Calame, „Partie am Brienzer See“ 6100 Fl.; J. Danhauser, „Sonntagsruhe“ 3220 Fl.; derselbe, „Die Großmutter, ihr [illegible] lesend“ 1850 Fl.; C. F. Daubigny,

„Sumpfgegend" 1600 Fl.; Franz Eybl, „Der Kirchgang" 905 Fl.; Pet. Fendi, „Der Segen der Mutter" 6050 Fl.; Fr. Gauermann, „Viehweide" 1600 Fl.; derselbe, „Das Innere eines Kuhstalles" 920 Fl.; derselbe, zwei weidende Schafe und eine Ziege 800 Fl.; derselbe, „Die Dorfschmiede" 910 Fl.; derselbe, „Pferde am Brunnen bei nahendem Regen" 1290 Fl.; C. G. A. Hasenpflug, „Klosterhof im Winter" 1050 Fl.; B. C. Koekkoek, „Ansicht der Stadt Kleve" 5000 Fl.; E. v. Lichtenfels, „Gegend bei Sunderburg" 1280 Fl.; H. Makart, „Siesta am Hofe der Medici" 6700 Fl.; A. v. Pettenkofen, „Biwouak ungarischer Soldaten" 9000 Fl.; A. Schindler, „Die Witwe des Landwehrmannes" 2110 Fl.; C. Schindler, „Die Rekrutierung" 2515 Fl.; A. Seitz, „Der Wunderdoktor" 2510 Fl.; Fr. Voltz, „Herde am See" 1005 Fl.; F. G. Waldmüller, „Die Ruine im Park zu Schönbrunn" 2595 Fl. Aquarelle und Zeichnungen. R. Alt, „Der Markusplatz in Venedig" 801 Fl.; derselbe, „Der Hof des Dogenpalastes in Venedig" 900 Fl.; derselbe, „Partie aus Venedig" 651 Fl.; derselbe, „Ansicht von Prag" 710 Fl.

Fy. Die Auktion der Sammlung Castellani hat, nachdem die Unterhandlungen wegen Erwerbs derselben für den Staat an der Höhe der Ansprüche der Erben, die mit dem Verkaufspreis nicht unter 2½ Millionen Lire herabgehen wollen, gescheitert sind, wie der „Academy" berichtet wird, am 17. März in Rom begonnen. Die Sammlung ist gleich reich an Werken der griechischen, etruskischen, römischen und der mittelalterlich-italienischen Kunst, von denen viele Unica, fast alle aber durch Schönheit und tadellose Erhaltung ausgezeichnet sind. Von Marmorarbeiten der griechischen Skulptur sind hervorzuheben: eine Asklepiosbüste, die vor der vatikanischen den intakten Zustand voraus hat, ein kolossaler Amazonenkopf von Polykletischem Typus, eine archaische Athenastatuette, sowie ein Relieffragment in Kalkstein äußerst delikater Ausführung, den Kampf zwischen einem Helden und einer Amazone darstellend, aus der Schule des Praxiteles. Einzig in ihrer Art und von detaillirtester Ausführung ist die Elfenbeinstatuette eines Schauspielers, unter deren ernster tragischer Maske Augen und Lippen des Darstellers in überaus lebendiger realistischer Vollendung herausgearbeitet sind. Die Terrakottabildnerei ist außer mehreren größeren Stücken durch eine Suite von 35 Tanagrafiguren repräsentirt, die in dieser Zusammenstellung an Schönheit der Motive und Unversehrtheit der Exemplare wohl einzig dasteht. Eine große Anzahl bemalter Vasen vertritt die antike Keramik von den ältesten cyprischen Erzeugnissen bis zu den späten kampanischen Vasen, darunter eine ausgezeichnete Hydria mit der Darstellung von Demeter und Persephone in Weiß, Lichtrot, und Grün (ca. 300 v. Chr.). Die Abteilung der Münzen ist besonders reich an gewählten Stücken der sicilischen und großgriechischen Städte. Die griechischen, etruskischen und römischen Bronzen bilden einen Glanzpunkt der Sammlung. Neben wertvollen etruskischen Gräberfunden führen wir davon an: die archaische Statuette eines Hermes Kriophoros, die Gruppe des von Tod und Schlaf entführten Sarpedon, von einer etrurischen Aschenkiste, einen Ares, Replik der Figur von Falterona im britischen Museum, und einen Priapus mit Kupido im Schoß, ein graziöses Produkt spätgriechischer Kunst. Unter den zahlreich vorhandenen antiken Glasobjekten sind einige gräko-phönizische Glasmosaiken einzig in ihrer Art. — Die Goldschmiedearbeiten beginnen mit einem vergoldeten Bronzedolch, der bei der Mumie eines Königs der 18. Dynastie gefunden wurde, und einer silbernen Schüssel von ägyptischer oder phönizischer Arbeit, bieten sodann eine überaus reiche Auswahl etruskischer Schmuckgegenstände, griechischer, etruskischer und römischer Ringe und Gemmen, sowie zwei massive goldene Armspangen byzantinischer Arbeit (6. Jahrhundert), mit ciselirtem und getriebenem Laubwerk und Vögeln in durchbrochener Arbeit bedeckt, und je einem Medaillon mit der Halbfigur einer segnenden Madonna geschmückt, Werke, die an Seltenheit und tadelloser Erhaltung kaum ihresgleichen haben. — In der Abteilung der mittelalterlichen und Renaissancekunstwerke finden sich an Skulpturen u. a. eine 2′ hohe Statuette der Madonna mit Kind im Stile Giovanni Pisano's und ein florentinisches Terrakottarelief der Madonna, von Engeln umgeben; an Gemälden eine Halbfigur der Madonna mit dem vor ihr stehenden Christkinde von Ant. Pollajuolo (aus der Sammlung Barker), ein Bildnis Verocchio's von dessen Schüler Lor. Credi (bez. 1505), ein Zug der heil. Dreikönige von Ben. Gozzoli, zwei Rundbilder der Madonna mit Engeln von Botticelli, eine Krönung Mariä aus der Schule Orcagna's und die Darstellung einer Hochzeit von Pinturicchio, wahrscheinlich von einer bemalten Hochzeitstruhe herrührend. — Die kirchliche Kleinkunst ist durch hervorragende Limousiner Emails (Reliquiare, Hirtenstäbe, Hostienbüchsen u. a.), drei Bischofsstäbe von Elfenbein aus dem 14. Jahrhundert, Elfenbeintafeln mit Reliefdarstellungen, silberne und Vermeil-Reliquienbehälter (einer davon mit Niellen aus dem Leben der heil. Katharina von Raf. Grimaldi aus dem Jahr 1496, [illegible]), drei große silberne Prozessionskreuze mit [illegible] in getriebener Arbeit (von 1430 und 1486), eine reiche Suite von Papstringen, darunter der schönste bekannte mit einem Saphir und reichem Email, dem B. Cellini zugeschrieben, Kelche, Salbbüchsen, Weihrauchbehälter und andere Geräte überaus reich und glänzend vertreten. Fast noch vollzähliger ist die Majolikasammlung von den frühen, metallglänzenden Erzeugnissen von Gubbio, Pesaro und Deruta bis zu den späten, mit historischen Scenen bemalten Stücken von Urbino und Faenza, nicht zu vergessen der drei Exemplare von Medicäerporzellan; ebenso glänzend ist die Reihe der venezianischen Gläser. Die Abteilung der Textilkunst ist reich an gewobenen Tapisserien und gestickten Kirchenornaten, enthält aber keine Stücke von außerordentlicher Bedeutung, außer dem Fragment eines persischen Teppichs aus der Periode der höchsten Blüte (Ende des 15. Jahrhunderts) von unvergleichlicher Schönheit; aus Kamelhaar und Seide mit Gold- und Silberfäden untermischt gewoben, zeigt es in Laub- und Arabeskenwerk Vögel in prächtig leuchtenden Farben. — Überblickt man den Reichtum und die Qualität des hier Vereinigten, so muß man über den Eifer und das Glück ihres einstigen Besitzers staunen, dem allerdings durch die Aufhebung der Klöster und den Verkauf der Kirchengüter Gelegenheiten zur Anlegung seiner Sammlung geboten waren, wie sie nicht wiederkehren.

Zeitschriften

The Academy. No. 622 u. 623.

Monuments de l'Art antique. By O. Rayet. Von A. S. Murray. — Memling's Altar-piece at Lubeck. Von W. H. James Weale. — The Society of British artists. — The Dent print sale. — Egypt exploration fund. The excavations at San. Von E. Naville. — The archaeological survey of western India. Von W. Simpson. — The french Gallery. — Art Sale.

Anzeiger für schweizerische Altertumskunde.

Pfahlbau Wollishofen bei Zürich. — Römische Funde in Basel-Augst. — Die Wandgemälde in der Klosterkirche zu Kappel. Von J. R. Rahn. — Baugeschichtliches aus Brugg.

Blätter für Kunstgewerbe. IV. Heft.

Albert von Soest. (Mit Abbild.) — Entwürfe: Bucheinband mit Lederpressung. — Prunkgefäss. — Schmiedeeisernes Gitterfeld. — Leuchterweibchen in Holz geschnitzt. — Staffelei. — Eck-Credenz.

Der Formenschatz. Heft I. u. II.

I. Vergoldeter Silberpokal (um 1580). — Lunarium. H. Burgkmair, Zwei Gedenktafeln. — Vogtherr, Sechs Medaillons. — Meister H. S., Entwurf zu einem Schrank. — Brosamer, Entwürfe zu Schmuckgegenständen. — J. Amman, Wappen aus M. Rumpolts Kochbuch (1587). — Zinnteller (um 1600). — Bronzelöwe von der Residenz zu München (1620). — Goltzius, Pallas Athene. — Entwürfe zu Gefässverzierungen. — Corvinian Saur: Entwürfe zu Schmuckgehängen Kupferstiche in Niellenmanier (1495). — Watteau, Le printemps. — II. Symbol aus der Mailänder Chronik (1503). — H. Springinklee, 26 Zierleisten. — H. S. Beham, Der Jungbrunnen. — Mich. Ostendorfer: Wappen des P. Apianus. — Enea Vico: Leuchter. — A. du Cerceau. Acht Pilaster. P. Farinati: Fünf Putten. — G. M. Oppenort: Zwei Trophäen. — Watteau: Die Schaukel. — J. W. Meil: Entwurf zu einem Pfeilertisch.

Berichtigungen.

In dem Referat über die Fischbachschen Publikationen, S. 196 der Zeitschrift, ist Z. 15 v. o. in dem dort citirten Hexameter des Baurisses von St. Gallen ein Wort (fratrum) weggeblieben. Der Hexameter lautet richtig so: Haec sub se teneat fratrum qui tegmina curat.

Auf S. 428 ist der Name des verstorbenen französischen Historienmalers Aze statt Aae zu lesen.

[illegible] Verantwortlicher [illegible] E. A. Seemann. — Druck von August Pries in Leipzig

19. Jahrgang. Nr. 29.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

Inserate [illegible]

1. Mai 1884.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von Oktober bis Ende Juni jede Woche am Donnerstag, von Juli bis Ende September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Wer ist der Architekt des Zeughauses zu Berlin?

In der Baugeschichte Berlins nimmt für das 17. Jahrhundert das Zeughaus ohne Zweifel die bedeutendste Stelle ein, und es kann durchaus nicht gleichgültig sein, ob der Entwurf desselben, wie bisher, Joh. Arnold Nehring, oder, wie C. Gurlitt in Nr. 18 dieses Blattes verteidigen will, dem Franzosen Fr. Blondel zuzuschreiben ist. Der einzige positive Anhalt für letzteres findet sich in dem Werke: „Vues des palais et maisons de plaisance" ꝛc., zu welchem Professor Broebes die Platten ausgeführt hat. Wenn dieser auch kein Fälscher war, so ist es doch zu weitgehend, nach einigen der in jenem Werke enthaltenen zutreffenden Unterschriften dieselben alle für „gleichzeitig und korrekt" erklären zu wollen, und die Bemerkung hinter der Unterschrift der Zeughausfassade „du dessin de Mr. Blondel", die sich zudem als ein Zusatz erkennen läßt, ist, wie auch schon Professor Adler in der „Zeitschrift für Bauwesen" (1870) ausgesprochen, nicht genügend, die Angaben des gewissenhaften und wohlinformirten Fr. Nicolai zu entkräften. In der Beweisführung hat deshalb Gurlitt auch Gründe verschiedener Art aufgeführt, nach denen nicht Nehring, sondern Blondel der Verfasser des Entwurfes sein soll. So citirt er den Marperger, welcher nur sage, Nehring habe das Zeughaus „angelegt". Das ist auch buchstäblich richtig, denn Nehring starb mehrere Monate nach der Grundsteinlegung, wohl ohne mehr als die Fundamente gesehen zu haben. Dennoch kann der ganze Satz in dem engsten Zusammenhange mit den Angaben über die Thätigkeit des Meisters an der Langen Brücke und der Parochialkirche, als deren Erbauer bezw. Baumeister er genannt wird, nur so aufgefaßt werden, daß Nehring der wirkliche Erbauer ist, dem auch ein geistiges Anrecht gebührt. Das Fehlen eines Zusatzes betreffs der Erfindung des Planes, den Gurlitt hier wohl vermißt, beweist nichts für einen anderen Autor, da bei Marperger dort, wo jemand als der Baumeister eines Palastes genannt wird, — wie z. B. Fischers von Erlach bei der „Aufführung" von Schönbrunn — eine besondere Erwähnung des Entwurfes gar nicht üblich ist. Marperger kann meines Erachtens nur für Nehring, nicht aber gegen denselben gedeutet und angezogen werden. Die andere Annahme, daß Nehring damals anscheinend schon ein „greiser" Mann gewesen, dem der in dem Zeughaus wahrnehmbare architektonische Aufschwung nicht mehr zuzutrauen sei, ist durch nichts begründet. Das Geburtsjahr Nehrings ist unbekannt, sein Alter daher nur zu vermuten; seine ganz außerordentlich rege Thätigkeit aber, die er nach Smids' Tode in drei Jahren allein bei dem Bau des Schlosses, der Langen Brücke, des Berliner Rathauses, des Hetzgartens, der Saalschleusen, dem Ausbau der Friedrichstadt, der Parochialkirche und endlich des Zeughauses entwickelte, schließt die ihm zugemutete anscheinende Greisenhaftigkeit völlig aus. Für Nehring dagegen spricht nicht nur die mit dem Rathause und dem Schlosse übereinstimmende Architektur des Erdgeschosses, sondern

[illegible] an der [illegible]" [illegible]) bezeichnete Grundrißform des Entwurfes, [illegible] bei allen früheren Bauten auf Bastionen [illegible] auch das Zeughaus sollte auf einer solchen [illegible] werden — der natürlichen Bodeneinheit der [illegible] entsprechend anwandte, so beim Pomeranzenhause im Lustgarten (1681) und beim Hetzgarten (1693). Aber über den Entwurf Bekannte weist immer wieder auf Nehring hin, der seit 1675 inmitten der Berliner Bauthätigkeit stand, während als Blondels Name außer bei Broebes [illegible] erscheint, findet sich ein Blondel [illegible] 1685, zu einer Zeit, da die [illegible] in jahrelanger Fehde [illegible] scheint, daß der [illegible] nach Vollendung der Festungswerke [illegible] französischen Feldmarschall — den Titel eines solchen hatte Blondel — zu einem Entwurfe für [illegible] sollte herangezogen haben; daß der besondere Ruhm jenes Architekten aber bei dieser Frage mit ins Spiel komme, ist auch nicht gerade wahrscheinlich, denn Marperger kennt wohl Mansard, Perrault und Levau; Blondel aber wird nirgends genannt. Existirte doch [illegible] in Frankreich außer der Porte St. Denis nichts Bemerkenswertes von ihm. Zur Erklärung der französischen Formensprache des Zeughauses, die in dem Obergeschoß unverkennbar ist, wird es nicht nötig, auf Blondels „Cours d'architecture" zurückzugreifen, sie ist lediglich auf den späteren bedeutenden Einfluß Jean de Bodts zurückzuführen, welcher seinen Freund Longuelune schon um 1700 aus Paris berief. Kein Deutscher und, was gewiß sehr auffällig ist, kein französischer Schriftsteller weiß etwas von Blondels Anteil an dem Berliner Zeughause, und ich glaube jene Angabe in Broebes auf ein Mißverständnis zurückführen zu können.

Auf dem Sockel des zweiten Pfeilers links in der von Broebes abgebildeten Fassade erkennt man die Spuren zweier durcheinander angebrachter Namen, als deren erster Buchstabe ein N erscheint; welches später in ein B verwandelt wurde, so daß wohl ursprünglich hier Nehring stand, woraus man später Blondel machte. Diese Buchstaben können ihrem Charakter nach sehr wohl von der Hand des Professor Broebes sein, und ich entnehme daraus, daß von Broebes selbst die Fassade zuerst dem Nehring (bei ihm Nering) und dann dem Blondel zugesprochen wurde, daß er aber schließlich selbst die Ausmerzung beider Namen versucht hat. Ich erkläre mir diese Vermutung, wie folgt.

Broebes hat die erste Zeichnung des Zeughauses nach dem [illegible] Entwurfe angefertigt, wonach [illegible] gleichmäßig übereinstimmend erscheinen [illegible]. Als dann später Jean de Bodt die Ver[illegible] der Hauptfassade in der jetzigen [illegible]schen, theaterhaften Weise zur Ausführung brachte, lehnte er sich sehr stark an Perraults Mittelbau des Louvre an, dessen Zeichnungen ihm jedenfalls bei der Bearbeitung vorgelegen haben. Nun aber ist es gerade Blondel gewesen, der, wie Nagler angiebt, Zeichnungen des Louvre (wahrscheinlich für die Akademie) anfertigte und in Kupfer stechen ließ. Trugen nun die als Vorbilder dienenden Zeichnungen den zutreffenden Vermerk „Blondel del.", so entstand der Mittelbau des Berliner Zeughauses buchstäblich nach einer Zeichnung von Blondel. Broebes, der diese Wahrnehmung im Baubureau gemacht haben mochte, kann selbst in diesem Irrtum befangen gewesen sein, und hat dann, um seinem Landsmann, für dessen Werk er die Vignetten gestochen hatte, zur verdienten Anerkennung zu verhelfen, dessen Namen über Nehrings Namen auf der von ihm bereits gestochenen Fassade angebracht, statt was man wohl hätte erwarten dürfen — die neue Hauptfassade des Zeughauses nach de Bodts Änderungen auf eine besondere Platte zu bringen. Bei der Vollendung der Platten für den Druck, die erst nach dem Tode Broebes', also ohne dessen Mitwissen und Zustimmung, mit allen ihren technischen Schwächen und vertraulichen Anmerkungen zuerst durch Martin Crophius, und dann erst durch Joh. Georg Merz erfolgte, wurde die genau unterhalb der Mitte der Fassade angebrachte Schrift Façade de l'Arsenal Royal de Berlin durch den Kupferstecher auf Grund des vielleicht noch leserlichen Namens „Blondel" um den Zusatz „du dessin de Mr. Blondel" erweitert. Eine andere Möglichkeit wäre noch die, daß Jean de Bodt eine Zeichnung der von Blondel zu Rochefort erbauten Waffenhalle gekannt und benutzt habe, die in dem neuesten Dictionnaire des architectes français von Adolphe Lance ein „arsenal" genannt wird. Der Vergleich der Zeichnungen müßte ergeben, ob hier ein Zusammenhang vorliegt, der sich jedenfalls immer nur auf die Zeichnungen beziehen kann, nicht aber auf den Entwurf.

Nach Marperger, der sein Buch im Jahre 1710 herausgab, als Broebes, Schlüter und Jean de Bodt noch in Berlin lebten, hatte Blondel mit dem Zeughause nichts zu thun, und eine spätere Beziehung desselben irgendwelcher Art kann das ursprüngliche Projekt nicht betreffen. Nicolai's Angaben in seiner „Beschreibung der Städte Berlin und Potsdam" bleiben deshalb nach wie vor zuverlässig und bekräftigen alle inneren und äußeren Gründe dafür, daß Nehring und kein anderer den Entwurf zum Zeughause aufgestellt habe.*)

P. Wallé.

*) Vergl. Adler „Das Zeughaus in Berlin" mit Aufnahmen von Berdisch und Ritschmann, Jahrg. 1870 der „Zeitschrift für Bauwesen", und „Kann das Zeughaus in

Korrespondenz.

Kassel im April 1884.

z. Während noch vor einem Jahrzehnt die auf Wiederbelebung unserer heimischen Kunstindustrie gerichteten Bestrebungen nur vereinzelte waren und es dem strebsamen Handwerker meist überlassen blieb, seinen Weg in dieser Richtung zu finden, haben dieselben seit jener Zeit auch hier bemerkenswerte Fortschritte gemacht und namhafte Erfolge aufzuweisen. An unserer Akademie wie speziell an der inzwischen ins Leben gerufenen Kunstgewerbeschule sind tüchtige Lehrkräfte thätig, die Vorbildersammlungen sind neu geordnet und vielfach bereichert, und unter den Kunsthandwerkern selbst ist, wie die periodischen Ausstellungen in der Gewerbehalle zeigen, ein lobenswerter Wetteifer zu konstatiren. Nach dem Vorgange zahlreicher anderer Städte hat man hier nun auch eine Ausstellung kunstgewerblicher Altertümer ins Auge gefaßt, welche einen Überblick über das, was in älterer Zeit hierin bei uns geleistet wurde, sowie über die noch vorhandenen Überreste dessen geben soll. Die Ausstellung, von welcher man sich eine nachhaltige Einwirkung auf das Kunstschaffen der Gegenwart verspricht und der man daher in den beteiligten Kreisen mit lebhaftem Interesse entgegensieht, wird im Sommer stattfinden. Es hat sich zu diesem Zweck ein Komité gebildet, dessen geschäftsführender Ausschuß vor kurzem die näheren Bestimmungen bekannt gegeben hat. Die Ausstellung wird danach am 8. Juni eröffnet werden und Anfangs September endigen. Zum Lokal derselben ist unser stattliches, in der Karlsau prachtvoll gelegenes Orangerieschloß bestimmt und seitens der Behörde in bereitwilliger Weise überlassen worden. Dem Material nach soll die Ausstellung umfassen: Nadelarbeiten und Gewebe, Horn-, Elfenbein-, Leder-, Holz-, Stein- und Metallarbeiten, Waffen, Glas-, Thon- und Porzellangeräte, Malerei, Skulptur und architektonische Entwürfe. Das Innere des Ausstellungsraumes wird zu diesem Zweck eine entsprechende dekorative und künstlerische Ausstattung erhalten, welche die Entwickelung der mittelalterlichen und neueren Architektur veranschaulichen und zugleich für die auszustellenden Altertümer einen stilvollen Rahmen bilden soll. Nach den Berichten über die Sitzungen des Hauptkomité's ist die finanzielle Grundlage des Unternehmens durch Beiträge des Staates, der Stände, der Stadt und der hiesigen Gewerbehalle völlig gesichert. Auch die Anmeldungen von Ausstellungsgegenständen sollen bereits in mehr als genügender Menge erfolgt sein. Für Kassel nimmt solche Direktor v. Kramer entgegen. Jedenfalls dürfte die Ausstellung dazu beitragen, den hohen Wert und die Bedeutung der mittelalterlichen Kunstdenkmale auch dem größeren Publikum aufs neue darzuthun. — Wir schließen hieran noch die Bemerkung, daß auch die Vorbildersammlung unserer Gewerbehalle, in welchem Institut die kunstgewerblichen Bestrebungen unserer Stadt vorzugsweise ihren Mittelpunkt finden, wesentliche Bereicherungen durch den Ankauf von altdeutschen Meisterarbeiten erfahren hat. Ebenso finden sich unter den neueren Kunstarbeiten, welche daselbst seitens hiesiger wie auswärtiger Meister zeitweise zur Ausstellung gelangen, sehr bemerkenswerte Leistungen, wie z. B. die gegenwärtig daselbst zur Ansicht ausgelegten Arbeiten der Kunststickereischule des badischen Frauenvereins. — Eine Ausstellung von Schülerarbeiten der Kunstgewerbeschule, welche in jüngster Zeit stattfand, bot in allen Branchen Vorzügliches, so daß sich für die weitere Entwickelung des genannten Institutes damit die besten Aussichten eröffnen.

Berlin von Fr. Blondel entworfen sein?" in Nr. 27, Jahrgang VI des „Wochenblatts für Architekten und Ingenieure". (1884). Letzteres ist ein Auszug aus einem im Architektenverein zu Berlin gehaltenen Vortrage.

Kunstlitteratur.

Theodor Seemann, Allgemeines deutsches Künstler-Jahrbuch für 1884. Dresden. Gilbers'sche Königl. Hof-Verlagsbuchhandlung, 1884. kl. 8.

Stoehr, Hans Adam, Deutscher Künstler-Kalender für das Jahr 1884. Dritter Jahrgang. Fortsetzung von Stoehrs deutschem Künstler-Jahrbuch. Berlin und Stuttgart, Verlag von W. Spemann. 8.

Mit der Fortsetzung des im vorigen Jahrgange dieses Blattes Sp. 445 ff. angezeigten „Deutschen Künstler-Jahrbuchs" von Stoehr hat es für dieses Jahr 1884 eine eigentümliche Bewandtnis: statt einer Fortsetzung sind die überschriftlich genannten zwei erschienen; die erstere hat den Verfasser verändert und den Verleger beibehalten, die letztere den Verfasser beibehalten und den Verleger verändert. Man sollte denken, daß der neue Verfasser, Theodor Seemann, die im vorigen Jahre von uns gerügten Fehler und Nachlässigkeiten vermieden und etwas Besonderes und Wertvolles zu Tage gefördert hatte. Dem ist aber nicht so: jene Fehler und Nachlässigkeiten sind größtenteils beibehalten und infolge einer veränderten Anordnung des Künstlerverzeichnisses noch durch eine beträchtliche Anzahl neuer, unverzeihlicher Nachlässigkeiten und Flüchtigkeiten vermehrt worden, durch deren abermalige Aufzählung dem Buche eine Bedeutung beigelegt würde, die zu seinem geringen Wert in keinem Verhältnis stände. Dagegen erfordert es die Pflicht gegen den Verfasser der früheren Jahrgänge, in Kürze darauf aufmerksam zu machen, wie sehr sich sein diesmaliger „Künstler-Kalender" von seinen beiden Vorgängern, dem „Künstler-Jahrbuch", zu seinem Vorteil unterscheidet. Die recht praktische Einteilung und Anordnung des Buches ist im ganzen dieselbe geblieben, von größerer Bedeutung aber ist es, daß die Menge von Fehlern und Lücken, die wir im vorigen Jahrgang erwähnten, diesmal vermieden und im allgemeinen eine viel größere Umsicht und Sorgfalt in der Angabe der Namen und Daten des Kalendariums und des Künstlerverzeichnisses, in der Übersicht über die wichtigsten Arbeiten und Ereignisse auf dem Gebiete der bildenden Künste und in fast allen folgenden Abschnitten entwickelt worden ist. Sie sind sämtlich durch wesentliche Bereicherungen und neue Abschnitte (z. B. „Gesetzgebung zum Schutz des litterarischen und artistischen Eigentums") ungemein verbessert worden. Vergleichen wir in Bezug

[illegible] Erweiterungen nur das Kalendarium und das in[illegible] verwandte Künstlerverzeichnis (S. 167—516), [illegible] benannt ist „Adreßbuch deutscher Künstler und [illegible] der Gegenwart". Ersteres hat im Verhältnis zu [illegible] früheren Jahrgängen eine größere [illegible] in der [illegible] der Künstlernamen und eine Menge von Bereicherungen bekommen, in denen wir nun noch viele in den letzten zwei oder drei Jahren eingetretene Todestage namhafter Künstler vermissen, die mit ihrem Geburtstag richtig angegeben und zum Teil wenigstens in jenem „Künstler-Adreßbuch" mit Kreuz verzeichnet sind. Dagegen finden sich in diesem letzteren noch manche als lebend angeführt, von denen der Verfasser recht gut hätte wissen können, daß sie vor dem 1. Juli 1883 gestorben sind, z. B. Aßinger, August [illegible] Bromeis, [illegible], Heimerdinger, Ferd. Jodl, [illegible], [illegible] Meyerheim, Eug. Neureuther, [illegible] Oppenheim, [illegible] Büttner, Xaver Reich, Jost [illegible], Steinbrück, Waagmüller, Wilberg u. a. Auch [illegible] Johann und Ludwig Burger und Joh. und [illegible] aus früheren Jahrgängen als verschiedene [illegible] geblieben. Warum aber in diesem „Adreßbuch deutscher Künstler" auch mehrere nichtdeutsche figuriren, die nicht das mindeste mit Deutschland zu thun haben und [illegible] ziemlich obskur sind, ist nicht abzusehen. Das Kalendarium, das allerdings kein deutsches zu sein verspricht, nimmt auch die Geburts- und Todestage der Nichtdeutschen, soweit diese Tage bekannt sind, aber noch immer nicht vollständig. Dagegen ist es rühmend hervorzuheben, daß das [illegible] Künstler-Adreßbuch nicht (wie diesmal bei Seemann) nach den sogenannten wirklichen oder angeblichen Kunststätten geordnet ist, sondern ein einziges großes Alphabet bildet, das den Wohnsitz und in den größeren Städten auch die Adresse der Künstler angiebt. Die letztere ist zwar bekanntlich häufig dem Wechsel unterworfen, bietet aber für den brieflichen Verkehr eine erwünschte und nützliche Handhabe. Auch der Abschnitt „Kunst-Chronik" (S. 33—116), der die wichtigsten Arbeiten und Erzeugnisse auf dem Gebiet der bildenden Künste und der Kunstarchäologie namhaft macht und je nach ihrer Wichtigkeit kürzer oder ausführlicher bespricht, ist im Vergleich mit den früheren Jahrgängen und mit dem Seemannschen „Künstler-Jahrbuch" bedeutend reicher geworden, verrät hierin Sorgfalt, Umsicht und Sachkenntnis und beschränkt sich dem Titel des Buches gemäß ganz auf Deutschland. Natürlich nimmt hierin die Beschreibung des Niederwald-Denkmals eine Hauptstelle ein. Das Einzige, was wir auch in diesem Jahrgange noch vermissen, sind die leicht hinzuzufügenden neuen Erscheinungen der deutschen kunstwissenschaftlichen Litteratur. Das in Kleinoktavformat und zierlichem Gewande auftretende Stoehrsche Büchlein hat zwar in mehreren Abschnitten nur Nonpareille-Frakturschrift, die aber von großer Schärfe und Deutlichkeit ist.

Meyers Reisebücher. Ober-Italien von Dr. Th. Gsell-Fels. Vierte Auflage. Mit 6 Karten, 29 Plänen und Grundrissen, 15 Ansichten in Stahlstich und 45 Ansichten in Holzschnitt. Leipzig, Bibliographisches Institut 1884. 1111 S. 8. — Rom und die Campagna von Dr. Th. Gsell-Fels. Vierte Auflage. Mit 4 Karten, 49 Plänen und Grundrissen, 18 Ansichten und 1 Panorama in Stahlstich und 48 Ansichten in Holzschnitt. Leipzig, Bibliographisches Institut 1883. 1255 S. 8.

Die beiden Bücher haben durch die vorgenommene Umarbeitung wesentlich gewonnen. Der Verfasser erreichte dies zunächst durch eine höchst zweckmäßige Beschränkung der Einleitungen auf die vorzugsweise praktischen Gebiete. Was an derartigem Material nicht entbehrt werden konnte, ohne das bisher festgehaltene Prinzip aufzugeben oder zu schädigen, finden wir nun in seinen Hauptumrissen im „Führertext" an geeigneter Stelle bequem zu Hand. Mit lobenswertem Eifer hat der Verfasser die neuesten Forschungen benutzt und die ökonomischen Angaben und Adressen vielfach berichtigt. Wir können die Bücher allen Freunden des Schönen warm empfehlen, sie machen den Reisenden nicht bloß auf die Sehenswürdigkeiten aufmerksam, sondern suchen auch die echte Liebe für das Wesen der Kunst, des Landes und der Nation zu [illegible].

Carl Albert Regnet.

Nekrologe.

Faustner †. Am Mittag des 1. April starb in München der Glas-, Architektur- und Landschaftsmaler **Leonhard Faustner** ruhig und sanft nach kurzer Krankheit. Er war am 16. Februar 1815 als Sohn eines Sattlermeisters daselbst geboren, studirte an der Akademie und versuchte sich in der Porzellan-Malerei, worauf er durch den bekannten Tiermaler Moriz Losche Unterricht in der Ölmalerei erhielt. Besondere Vorliebe für die Glasmalerei veranlaßte ihn, sich hauptsächlich dieser zu widmen, und so lag er dem Studium derselben unter spezieller Anleitung Max Ainmillers ob, der an der Spitze der k. Glasmalanstalt stand. Von 1842 an wurde er in dieser beschäftigt und erhielt bald nachher daselbst eine Anstellung. Seine Leistungen waren so ersprießliche, daß er nach Ainmillers am 8. Dezember 1870 erfolgtem Ableben von der k. Staatsregierung mit der provisorischen Leitung der Anstalt betraut wurde und in dieser Stellung verblieb, bis die k. Glasmalanstalt aufgehoben wurde. Diese Leitung ward von den schönsten Erfolgen gekrönt: obschon bereits mehrere Privaten sich auf die Glasmalerei geworfen hatten und der Staatsanstalt mehr oder minder empfindliche Konkurrenz machten, führte sie gleichwohl noch große Aufträge aus, so z. B. die Fenster für St. Paul in London, für die Kathedrale in Glasgow, für das Justizpalais in Edinburg ꝛc. Von Faustners zahlreichen Glasgemälden mögen hier nur die beiden letzten Fenster für die Mariahilfkirche in der Vorstadt Au (München), mehrere solche für den Kölner Dom und eines für Rußland genannt werden. Sehr gesucht waren Faustners Architektur- und Landschaftsbilder in Öl, von denen mehrere durch Lithographie oder Radirung in weiteren Kreisen bekannt wurden. Von hervorragendem Werte sind zahlreiche kunstgewerbliche Entwürfe des vielseitigen Künstlers, von denen viele in den Besitz des bayerischen Kunstgewerbevereines übergingen. Faustner blieb der geliebten Kunst bis in die letzten Wochen seines Lebens getreu und malte in dieser Zeit namentlich eine Anzahl köstlicher Kabinetsbilder in Öl.

C. A. Regnet.

G. Der Genremaler **Otto Günther** ist am 20. April in Weimar im 46. Lebensjahre gestorben. Am 30. Sept. 1838 zu Halle geboren, begann er seine Kunststudien 1858—1861 auf der Düsseldorfer Akademie und setzte sie dann von 1863—1866 auf der Weimarer Kunstschule, besonders unter A. v. Ramberg und Fr. Preller fort. In Weimar blieb er auch bis zum Jahre 1876, wo er einen Ruf als Professor an die Kunstakademie in Königsberg erhielt. Bis dahin hatte er sich vorzugsweise durch seine tief empfundenen, gemütvollen Genrebilder aus dem thüringischen Volksleben auf den Ausstellungen bekannt gemacht. Die hervorragendsten derselben sind: „Der Hochzeitszug in Thüringen", „Der Witwer" (1874, Berliner Nationalgalerie), „Am Tagelöhnertisch in Thüringen", „Streitende Theologen" (1876), „Im Gefängnis" (1877), die Allegorie „Jungfrau, Lucifer und der Tod" (1878), „Der letzte Besuch" (1879) und „Die Dorfrevolte" (1881). Früher hatte er einen Speisesaal in einem Privathause in Köln und einen Saal in der Centralhalle in Leipzig mit allegorischen Figuren ausgemalt. Für das Bild „Streitende Theologen" erhielt er 1876 die kleine goldene Medaille der Berliner Ausstellung. 1880 legte er sein Amt an der Königsberger Akademie nieder und kehrte nach Weimar zurück. Andauernde Krankheit hatte in den letzten Jahren seine künstlerische Thätigkeit beschränkt.

Sammlungen und Ausstellungen.

✓ Kassel. Im Laufe des Winters fand im Atelier von Kolitz wieder eine interessante Ausstellung von neueren Arbeiten statt. Außer dem größeren, in weiteren Kreisen bereits bekannt gewordenen Genrebild „Die neue Straße", welches der Künstler einer teilweisen Umarbeitung unterzogen, sah man daselbst ein Kriegsbild „Aus den Kämpfen von Metz", ein treffliches Strandbild von Norderney, ferner Porträts und Studienköpfe, welche Arbeiten sämtlich von virtuoser Durchführung sind und von den bedeutenden Fortschritten Zeugnis geben, welche der Künstler in neuerer Zeit gemacht. Mit Glück wendet derselbe jetzt vielfach die Malweise der alten

Meister an (auf Holz und Kreidegrund), die eine soviel einfachere ist als die seither übliche pastose Malerei und womit gleichwohl eine reinere und klarere Farbenwirkung erzielt wird. — Im hiesigen Kunstverein waren als bemerkenswerteste Novität in letzter Zeit einige der für die Aula der Berliner Universität bestimmten Gemälde Knille's ausgestellt, welche sich auch hier des verdienten Beifalls zu erfreuen hatten. Insbesondere bietet die Gruppe Ludwigs des Heiligen (Universität Paris) viel Schönes in Beziehung auf Charakteristik und malerische Behandlung.

A. R. **Die belgische Panoramengesellschaft**, welche das Panoramagebäude in der Herwarthstraße in Berlin besitzt, hat an Stelle des Rundbildes der Schlacht von St. Privat von Hünten und Zimmler ein von dem französischen Schlachtenmaler Felix Philippoteaux, einem Schüler von Cogniet, ausgeführtes zur Ausstellung gebracht. Dasselbe war bisher im Krystallpalaste in London zu sehen und stellt den letzten Ausfall der Pariser Besatzung am 19. Januar 1871 dar, bei welchem auch Henri Regnault sein Leben verlor. Der künstlerische Vorzug dieses Rundgemäldes liegt nur in der schönen Landschaft, welche man vom Dache eines Hauses in Montretout überblickt. Philippoteaux hat sie von einem ungenannt gebliebenen Landschaftsmaler ausführen lassen. Sein eigener Anteil erfüllt dagegen nur sehr mäßige Ansprüche. Man sieht, wie von allen Seiten Truppenabteilungen in langen Zügen auf einen gewissen Punkt dirigirt werden. Zu einer fesselnden Aktion kommt es aber nirgends. Wir haben nichts als eine gewöhnliche Spekulation vor uns, deren künstlerisches Interesse sehr gering ist.

J. E. **Die spanische Künstlerkolonie in Rom**, unter den auswärtigen Künstlern gegenwärtig die bedeutendste, hat vom 24. März bis zum 6. April zwei Gemäldeausstellungen veranstaltet. Dieselben bestanden lediglich aus den Werken in Rom lebender spanischer Maler, welche damit die in Madrid bevorstehende Ausstellung beschicken. — Die Pensionäre der spanischen Akademie hatten ihre Bilder in dem Palast derselben auf der Anhöhe von San Pietro in Montorio ausgestellt. Die übrigen Künstler wählten den Palazzo delle belle arti in der Via Nazionale zu ihrer Ausstellung, weil die Örtlichkeit dem Publikum leichter zugänglich ist. Die letztere fand denn auch einen ganz außerordentlichen Zuspruch. Im ganzen waren in derselben [illegible] Bilder und Zeichnungen ausgestellt. Hervorragend ist das große Gemälde des jungen Malers Luna: „Spoliarium“, welches in immensen Dimensionen und in großer Wildheit die Räume des Kolosseums darstellt, in welchen sich die Gladiatoren vor den Spielen entkleideten und wohin ihre Leichen nach den Kämpfen geschleppt wurden. Die Scene ist grauenhaft und blutig, aber mit großartigem Geschick entworfen und ausgeführt, namentlich wenn man berücksichtigt, daß der Künstler kaum 21 Jahre alt ist. Männer, welche die toten Gladiatoren blutbedeckt mit Stricken wegziehen, christliche Weiber, welche unter den Leichen, welche halb von den wilden Tieren zerfetzt sind, ihre Brüder und Männer suchen, bilden grauenhaft schöne Gruppen, welche nur eine ganz außergewöhnliche Phantasie in dem unheimlich erleuchteten Winkel des Kolosseums zu schaffen vermag. Ein anderes großes Bild von Wert ist „Der den Kalvarienberg besteigende Christus“ von Echena. Die Verhältnisse auf dieser Leinwand sind außerordentlich große. Echena zählt zu den tüchtigsten Kräften der spanischen Künstlerfamilie in Rom. Vor dem Heiland liegt das Kreuz auf der Erde, welches die Henker zur Erhebung vorbereiten. Rechts sieht man große Gruppen römischer Soldaten, denen die Sonne ins Gesicht scheint. — Es mag manches an beiden Werken zu kritisiren und zu bekritteln sein. Viele bemängeln die häufig geringe Korrektheit der Zeichnung. Das mag alles sein; jedenfalls aber hat man es in dieser Ausstellung mit einer ganz eigenen, selbständigen, nie kleinlich denkenden Richtung zu thun, welche sich allmählich in der spanischen Künstlerfamilie in Rom in ihrer erst 24jährigen Existenz entwickelt und, trotz mancher Fehler, alle übrigen fremden Kolonien, ebenso wie die römische Malerfamilie an Originalität des Gedankens, der Phantasie und in der Ausführung, die nie geleckt ist, aber dagegen häufig in zügelloser Wildheit erscheint, weit überflügelt hat. — Die Geschichte dieser römischen Künstlerfamilie Spaniens hat in ihren zwanzig Jahren Namen ersten Ranges aufzuweisen, wie Fortunez, Rosales, Alvarez, Casado, Pradilla, Palmaroli u. a. Besondere Beachtung verdienen unter den Bildern der Via Nazionale noch Benliure's „Hochamt am Tage der Heiligen in einer Kirche bei Valenza“, und [illegible] „Gestorben für das Vaterland“. Auffallend war fast bei allen Bildern der Ausstellung eine neue Gattung farbiger, ornamentirter Rahmen, auf denen man Schmetterlinge, Vögel, Eidechsen und andere Tiere, sowie auch Weinranken geschnitzt und bemalt sieht. Die spanischen Pensionäre in der Accademia spagnuola auf dem Janiculus hatten dieses Jahr nur wenige Sachen ausgestellt. Hervorragend unter den Gemälden Moreno Carbonero's war „Die Bekehrung des Herzogs von Candia“, ferner verdienen Barbudo's „Hamlet“ und Senet's „Fischerinnen“ besondere Erwähnung.

Vermischte Nachrichten.

Rgt. **Kunstausstellungen im Münchener Odeon.** Im Erdgeschosse des k. Odeons werden im Laufe des Frühlings und Sommers mehrere Gemäldeausstellungen stattfinden. Die erste veranstaltet der Historienmaler Ferdinand Wagner und dieselbe wird jene Gemälde enthalten, welche der Künstler im Auftrage des Frhrn. v. Sarter für dessen „Drachenburg“ bei Königswinter a. Rh. ausführt. Die weiteren Ausstellungen gehen von der Fleischmann'schen Hofkunsthandlung aus, welche zur Zeit das im vorjährigen Salon mit der Medaille ausgezeichnete Kolossalbild des Malers Charles Chiron „[illegible] Schwestern“, später Munkacsy's „Christus vor Pilatus“ und endlich eine Anzahl neuer Werke Münchener Künstler vorführen wird. Zu diesen Ausstellungen werden Saisonkarten und Abonnementsbücher abgegeben werden.

Rgt. **Eduard Grützner** hat dieser Tage wiederum zwei Bilder vollendet, eines aus dem Mönchsleben und ein anderes, welches die Sage vom schlesischen Zecher und dem Teufel behandelt. Auf dem ersten sehen wir den Bruder Bräumeister eines Franziskanerklosters, der im Bräustübchen einen Kapuziner und einen fremden Franziskaner mit einem Glas Selbstgebrautem bewirtet. Der Fremde schlürft das braune Naß mit gespitzten Lippen und entzückten Mienen, während die beiden anderen mit Schmunzeln dem stummen Ausdrucke seines enthusiastischen Beifalls folgen. Im zweiten Bilde versetzt uns der Meister in den Ratskeller von Grüneberg. Vor einem mit dem Wappen der guten Stadt geschmückten mächtigen Fasse sitzt ein in den Stadtfarben (gelb und grün) gekleideter lustiger Zecher und ihm gegenüber der Teufel, um die Wette trinkend, welche der Seele des Zechers gilt. Die Kerzen im eisernen Leuchter sind tief herunter gebrannt; die beiden mögen manch Krüglein geleert haben — nun aber hält es der Teufel vor Bauchgrimmen nicht mehr länger aus und absentirt sich, eine urkomische Grimasse schneidend, unter dem Gelächter seines Rivalen, der so die Wette gewonnen hat. Man macht sich keiner Übertreibung schuldig, wenn man das Bild für die feinste Leistung des berühmten Künstlers erklärt.

Z **Kassel**, im April. Nachdem man sich in hiesigen künstlerischen und Gelehrtenkreisen lange mit dem Gedanken beschäftigt und es als eine Art von Ehrenschuld betrachtet hatte, den Gebrüdern Grimm hier am Orte ihres langjährigen Wirkens ein Denkmal zu errichten, ist dies Projekt endlich seiner Verwirklichung nahegetreten. Es sollen nämlich am 4. Januar nächsten Jahres, dem hundertjährigen Geburtstag Jacob Grimms, die Marmorbüsten der Gebrüder im großen Saal der hiesigen Landesbibliothek aufgestellt werden. Die Anregung hierzu ging vom ersten Bibliothekar Dr. Duncker aus, welcher durch eine Reihe von öffentlichen Vorträgen über Leben und Wirken der berühmten Gelehrten zugleich die Mittel zur Verwirklichung dieses Planes aufbrachte. Die Büsten werden von Prof. Hassenpflug, dem Neffen der Brüder Grimm, modellirt. — Die Sammlungen für ein in Hanau, dem Geburtsorte, zu errichtendes Denkmal (Standbild) der Gebrüder haben bereits guten Erfolg gehabt, indem schon über 20 000 Mk. eingegangen sind. Nach diesen vielversprechenden Anfängen scheint somit auch die Ausführung dieses Monumentes bereits vollständig gesichert zu sein.

Rgt. **Keims Mineralmalerei.** Bekanntlich haben sich eine Reihe hervorragender Künstler auf Grund persönlich angestellter Versuche dahin ausgesprochen, daß Keims Mineral-

mehreren an Beständigkeit und Wetterfestigkeit der in dieser Technik ausgeführten Gemälde jede bisher für Monumentalmalerei angewendete Technik weit hinter sich läßt und daß man ihre [illegible] von Keims Erfindung [illegible] Architektur noch gar nicht absehen kann, ein weiterer Vorteil ist, daß diese Malerei mit dem Fresco die angenehme Leuchtkraft und Tiefe der Farben teilt, aber den Künstler nicht nötigt, von der [illegible] Art des Malens abzuweichen und einen ungewohnten und schwierigen Farbenauftrag anzuwenden, wie ihn die Freskomalerei erfordert. Private und Gemeinden haben sich auch bereits mit dem glänzenden Erfolge der Mineralmalerei bedient. Wie steht es aber mit der öffentlichen Anwendung der Technik? München hat am Hof- und Nationaltheater, an der neuen Pinakothek, in den Arkaden des Hofgartens und am Maximilianeum halb oder ganz zerstörte Wandgemälde aufzuweisen, aber bis in die jüngste Zeit hat man nicht daran gedacht, daß der Staat oder die königl. Civilliste [illegible], die Schaden auszubessern. Nun endlich ist die Rede davon, der Kultusminister habe die Wiederherstellung der in sein Ressort einschlagenden, völlig unkenntlichen Gemälde in den beiden Giebeln des Hof- und Nationaltheaters, die bekanntlich nach Kompositionen von Schwanthaler ausgeführt wurden, unter Anwendung der Keim'schen Technik beschlossen. Leider wird die Freude über dieses Vorhaben sofort wieder durch die Nachricht getrübt, daß die Arbeit aus Sparsamkeitsrücksichten Schülern übertragen werden solle. Wir wollen dies noch bezweifeln: handelt es sich doch nicht bloß darum, daß diese Gemälde in neuer Farbenpracht glänzen, sondern weit mehr darum, daß der bayerische Staat, wie einst in der Anwendung der Frescomalerei, so jetzt in der der Keim'schen Technik der Welt mit einem leuchtenden Beispiele vorangehe und ihr zu einer Errungenschaft verhelfe, die in ihren Folgen Bayern unberechenbare Vorteile bringen dürfte. Darum müssen diese Bilder von einem bewährten Meister ausgeführt werden.

A. W. **San Marco rovinato.** In den letzten Tagen wurde ganz Venedig aufs äußerste erregt durch ein Vorkommnis der beklagenswertesten Art: man hat die in bräunlichem Golde schimmernden Marmorwände im Innern der Marcuskirche abgescheuert und dem herrlichen Bauwerke damit einen Teil seines unaussprechlichen Reizes für immer genommen. Zur Ehre Venedigs sei es gesagt: die ganze Stadt mißbilligte, ja verdammte das barbarische Vorgehen der für S. Marco eingesetzten Überwachungs-Kommission. Der Unmut machte sich endlich nach langer und heftigster Zeitungsfehde in öffentlichen, von den Künstlern ausgehenden, mit vielen Unterschriften versehenen Protesten Luft. Sindaco, Präfekt und Minister wurden moralisch genötigt, sich ins Mittel zu legen, und so wurde denn gestern die verderbliche Thätigkeit der angeblich mit reinem Wasser geschehenen Abwaschung der uralten wundervollen Patina eingestellt, bis ein höheres Gutachten von seiten der Regierung eingeholt sein wird. Leider jedoch sind bereits die wichtigsten Teile der Marmorbekleidung abgescheuert und von tiefbraunem goldigen Tone zum grauschmutzig fleckigen reduziert worden. Und alles das, „um San Marco in seiner herrlichen ursprünglichen Gestalt wieder herzustellen“! Es hat sich ein von [illegible] aus ins Leben gerufener internationaler Rettungsverein konstituirt, welcher alles daran setzt, dem Reinlichkeitstriebe der [illegible] „Commissione di San Marco“ Einhalt zu thun. Der „Circolo artistico“ hat sich als solcher auch diesmal nicht geregt; einzelne Mitglieder desselben haben sich allerdings an den Protesten beteiligt. — Die Abwaschung von San Marco ist ein würdiges Seitenstück zu der seiner Zeit in Innsbruck verübten Reinigung der Erzfiguren.

Archäologische Gesellschaft in Berlin. Sitzung vom 1. April. Nach Verkündigung der Aufnahme der Herren Graf [illegible] und Dr. R. Schmidt legte der Vorsitzende u. a. vor: Salinas, Sigilli di creta rinvenuti a Selinunte (Siegel, welche in Thon gedrückt und an Urkunden angehängt waren; die Urkunden sind im Brande untergegangen, die Thonsiegel dagegen hart gebrannt und mit ihren zum Teil [illegible] Gruppen (z. B. Aphrodite den Eros [illegible] lehrend) nur um so besser erhalten); [illegible]; Pottier, Étude sur les lécythes blancs attiques; de Molin, De ara apud Graecos; [illegible], De theatro Attico; Wernicke, De Pausaniae studiis Herodoteis; Berliner, Beiträge zur Geographie und Ethnographie Babyloniens im Talmud und Midrasch; Roscher, Lexikon der griechischen und römischen Mythologie I. II. Außerdem legte Herr Engelmann die erste Lieferung des „Kulturhistorischen Bilderatlas“ von Th. Schreiber, (Verlag von E. A. Seemann in Leipzig) vor, welchen er als willkommenes Hilfsmittel zur Kenntnis der kulturhistorischen Seite des Altertums bezeichnete. — Herr Schrader berichtete über eine von Mr. Ramsay in Kappadocien aufgefundene Reliefdarstellung mit einer Inschrift in Keilschrift. Über der fünfzeiligen Inschrift sieht man das Bild der Sonnenscheibe, rechts und links davon je einen Kopf im Profil und darunter einen thronenden Fürsten, welchem ein Staatsbeamter flehend die Hände emporhebende Männer, offenbar Kriegsgefangene, vorführt. Hinter dem Fürsten stehen zwei die Wedel haltende Eunuchen. Die untere Darstellung erinnert an die bis in Einzelheiten hinein genau übereinstimmende auf dem Sanheribrelief aus Kujundschick-Ninive, geht also auf diese ninivitische oder eine analoge assyrische als ihre Vorlage zurück, wohingegen die Profilköpfe an die Darstellungen griechisch-römischer Kunst gemahnen, ein Doppelcharakter, wie ihn allerdings auch kyprische, pränestinische u. a. Denkmäler zeigen. Ohne auf die Frage der Echtheit oder Unechtheit des Denkmals im übrigen näher einzugehen, wies der Vortragende noch darauf hin, daß der assyrische Typus der unteren Darstellung dasselbe sehr bestimmt von den unter dem älteren babylonischen Einfluß entstandenen Schöpfungen der sogenannten hethitischen Kunst unterscheide. Im Anschluß hieran gab der Vortragende einen Überblick über Hormuzd Rassams Ausgrabungen zu Abu Habba in Nordbabylonien, dem babylonischen Heliopolis (Sipar-Sepharvaim der Bibel). Er wies insbesondere auf die Darstellung der Cella des Sonnengottes und einer die Verehrung des Sonnengottes veranschaulichenden Scene hin, welche nach der Inschrift in die Zeit des babylonischen Königs Nabupal-iddin, eines Zeitgenossen des assyrischen Königs Asurnasir-abal (885—860 v. Chr.) gehört. — Herr Rhangabé besprach zuerst die neuerdings in Samos aufgegrabene Wasserleitung, deren Herodot III, 60 als eines der größten Bauwerke Griechenlands erwähnt, einen Tunnel von 3' Breite, 30' Höhe und 4200' Länge, wahrscheinlich eines der von Aristoteles dem Tyrannen Polykrates zugeschriebenen Werke, und berichtete sodann über seinen im Dezember v. J. ausgeführten Besuch von Eleusis und die dort von der archäologischen Gesellschaft zu Athen vorgenommenen Ausgrabungen. Am Süd-Ost-Abhang des eleusinischen Berges befindet sich ein 220' breiter, 178' tiefer viereckiger Einschnitt, dessen drei Wände unten in 9 aus dem Felsen gehauene Sitze auslaufen. Der innere Raum ist mit vier Reihen dorischer Säulen (je 7) besetzt, aus gelblichem Poros ohne Kanelirungen oder sonstigen Schmuck roh gehauen und nicht bestimmt, bei Tageslicht gesehen zu werden. Es war dies also die Krypta zu dem von Iktinos herrührenden Oberbau, zu welchem außen an beiden Seiten oberhalb derselben Stufen hinaufführten. Daß der Tempel hoch lag, beweist auch das oben auf dem Felsen gefundene Stück eines dorischen Marmorgesimses und die von Plutarch erwähnten „oberen“ Säulen. Östlich stieß an das unterirdische Gemach die von Demetrius von Phaleron hinzugefügte Säulenhalle, die in ihrer ganzen Breite aufgedeckt ist. Gewaltige polygone Substruktionsmauern, die gleichfalls ans Licht gezogen sind, gehören dem alten, von den Persern verbrannten Tempel an. — Zum Schluß erläuterte Herr Curtius das von Herrn Gurlitt im Saale ausgestellte, von Herrn Ast gearbeitete Thonmodell einer aus Myrina stammenden und jüngst für das königl. Museum erworbenen Terrakotta: Zeus als Adler eine jugendliche Gestalt entführend. Es ist der Typus des Ganymedesraubes, wie er in der venezianischen Gruppe und der Sabouroffschen Spiegelkapsel vorliegt, nur daß das lang herabfließende Haar, die weichen üppigen Formen und das weite, lange Gewand die ganze Gestalt noch mehr ins Weibliche gezogen erscheinen lassen. Die Terrakottagruppe ist ihrer ganzen Auffassung nach von der des Leochares bestimmt unterschieden, da hier eine zärtliche Liebesumarmung dargestellt ist, während Leochares den Adler nur als Diener des Zeus aufgefaßt hat.

Vom Kunstmarkt.

Bei der Versteigerung der Gemäldesammlung des verstorbenen Verlagsbuchhändlers Carl Hoffmann in Stuttgart, welche am 22. April in Lepke's Kunstauktionshause in Berlin stattfand, wurden folgende bemerkenswerte Preise erzielt:

	Mark
B. Vautier, „Der ertappte Liebesbote“ 1862 . .	11 210
Chr. Mali, Hügelige Landschaft 1861	1055
J. Köckert, „Hochzeitsfahrt auf einem oberbayerischen See“	910
F. Hiddemann, „Hochzeitsfest“	900
C. Hübner, „Heimkehr des Matrosen“	840
C. C. Böttcher, „Erntezug“	800
C. Hübner, „Vor der Auswanderung“ 1860 . .	605
W. v. Camphausen, „Rast auf der Katzenjagd“ .	590

Zu gleicher Zeit wurde eine Anzahl von Gemälden, Aquarellen und Zeichnungen, vornehmlich von E. Hildebrandt, aus Berliner Privatbesitz versteigert, welche zum Teil recht ansehnliche Preise brachten. Eine kleine Tropenlandschaft von Hildebrandt wurde mit 1520 Mk., eine Landschaft von Max Schmidt mit 2000 Mk und zwei kleine Landschaften von Scherres „Nach Sonnenuntergang“ und „Nach dem Regen“ mit 1320 Mk. bezahlt.

W. C. G. Börners Kupferstichauktion. Am 12 Mai kommt in Leipzig durch das genannte Auktionsgeschäft eine Sammlung von Kupferstichen älterer und ältester Meister unter den Hammer. M. Schongauer, A. Dürer, L. Cranach, **Israel van Mecken und die Kleinmeister vertreten in reicher** Auswahl die deutsche Schule wie Lucas von Leyden, die Radirer Berghem, Dujardin, van Dyck, Ostade, Potter, Rembrandt, Teniers, Waterloo etc. die niederländische und Marc Anton **die italienische. Dabei ist hervorzuheben, daß fast alle Blätter** tadellos erhalten sind und daß sich dabei höchst seltene Kostbarkeiten befinden, wie bei Dürer „Der Triumphwagen Maximilians“, bei Lucas von Leyden „Der Sündenfall“ (B. 10) vor dem Monogramm, bei Rembrandt das große Ecce homo im unbeschriebenen zweiten Zustande u. a. m. Schöne Bildnisse finden wir reichlich angezeigt bei Delff, Goltzius, Masson, Nanteuil, v. Schuppen, Schmidt, Wille, Thom. Frye; Schabkunstblätter bei Earlom, V. Green, Berkolse, Watson und W. Vaillant (die als unbeschrieben angeführte Nr. 1396 ist in der zweiten Auflage der Monographie unter Nr. 229 beschrieben). Kostbare Ornamentstiche bringen Zoan Andrea, P. Flötner, Virgil Solis. Die Blätter anonymer Meister des 15. und 16. Jahrhunderts sind sehr bemerkenswert, wie auch die Monogrammisten, unter welchen der Meister W. (altholländisch) besonders hervorzuheben ist. Große Seltenheiten findet man bei den Künstlern Wenzel von Olmütz (Wolgemuth?), Dirk van Staren, Feddes van Harlingen, Eisenhoedt, Sachtleven. Auch ein Niello (Dubesne 3..) **trägt zur Zierde der Sammlung bei.**

Zeitschriften.

Der Formenschatz. Heft 3 u. 4.

P. Flötner: Entwurf zu einem Prachtbett. — Wandverkleidung im Rathause zu Marktbreit bei Nürnberg: (1597). — Buchdruckermarke v. J. 1586. — Dietterlin: Pilaster und Träger — Grabstein in Salzburg v. J. 1612. — B. Toro: Entwurf zu einer Vase. Stil Louis XIV. — Watteau: Der entwaffnete Amor. — Laurent. Alphabet de l'amour (1766). — Burgkmair: Drei Fahnen mit Wappen. Holzintarsia aus Sta. Maria in organo, Verona. — Titelblatt v. J. 1545. — Brosamer: Schmuckgehänge und Metallbeschläge. — **A. du Cerceau: Prachtbett. — Geätzte Ornamente von einer Hellebarde** v. J. 1589. — J. Amman: Cartouche aus Chr. Jamitzers **„Perspectiva“ 1568. — P. Flyndt: Entwurf zu einem Becher. — W. Dietterlin: Gesimse und Consolen. — Entwurf zu** einem Glasgemälde v. J. 1612 (?) — Stoffmuster aus dem Ende **des 17. Jahrhunderts.**

Auktionskataloge.

Katalog einer reichhaltigen Sammlung von Kupferstichen, Radirungen, Holzschnitten, Handzeichnungen, sowie von Büchern, Kupferwerken, alten Drucken, kalligraphischen Werken und Bucheinbänden, aus dem Besitze des Herrn L. H. Philippi in Hamburg. Versteigerung am 13. Mai u. f. T. bei R. Lepke, Berlin, SW. Kochstrasse 29, Saal II. 1341 Nummern. Illustrirt.

Inserate.

[illegible] E. A. Seemann. — Druck von August Pries in Leipzig.

19. Jahrgang.

Beiträge

sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten

8. Mai

Nr. 30.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1884.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von Oktober bis Ende Juni jede Woche am Donnerstag, von Juli bis Ende September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Das Monogramm Sürlins.

In Nr. 23 der Kunst-Chronik ist ein Aufsatz von Diakonus Klemm*) über die beiden Sürlin besprochen und hierbei auch deren Meisterzeichen mitgeteilt, aber offenbar unrichtig, was leicht zu Mißverständnissen führen dürfte.

Das einzige uns erhaltene Monogramm, nebst der Zahl 1482 und dem Namen „Jörg Syrlin“ in Stein eingehauen, findet sich am Marktbrunnen, sog. Fischkasten in Ulm. Haßler hat in der achten Veröffentlichung des Vereins für Kunst und Altertum in Ulm und Oberschwaben 1852 dieses Zeichen abgebildet, ebenso Thrän in seiner Publikation über den Brunnen und zuletzt Klemm in dem obengenannten Aufsatz. Paläographisch genau ist keine dieser Zeichnungen, wir haben daher hier dieses Zeichen nochmals abgebildet auf Grundlage einer genauen Zeichnung an Ort und Stelle:

*) Ulmer Münsterblätter, 3. Heft, 1883, S. 74 ff.

Ganz abweichend hiervon ist das in der Kunst-Chronik mitgeteilte Zeichen [Zeichen]: der obere Teil der Figur bildet keine 4, sondern einen Haken und steht nicht in Verbindung mit dem horizontalen Strich.

Was nun die anderen von Klemm mitgeteilten Zeichen anbelangt, so ist zu bemerken, daß sie alle auf unzuverlässige Quellen zurückzuführen sind. Sowohl Weyermann als die Marchthaler Chronik und Jäger im Kunstblatt 1833 haben allerdings das Zeichen mit dem Haken nach rechts gewendet, welches Klemm als Varietät für den jüngeren Sürlin in Anspruch nimmt, doch darf man diesen späten handschriftlichen Aufzeichnungen nicht den Charakter einer Urkunde beimessen. Ebenso gewagt ist es, aus dem mehr oder weniger gebogenen Haken oder den beiden sich kreuzenden Winkelhaken Schlüsse zu ziehen, so lange man keine anderen, authentischen, in Stein oder Holz gegrabenen Zeichen des jüngeren Sürlin kennt. Derselbe hat bekanntlich auf seinen Holzarbeiten immer nur seinen vollen Namen angegeben und bediente sich keines Monogramms. Soll das Steinmetzzeichen seinen Wert als Urhebermarke beibehalten, so muß es sich streng von anderen Zeichen unterscheiden lassen, d. h. es darf wohl nie das Spiegelbild eines anderen sein, und wenn sich ein Zeichen auf den Sohn vererbt, so geschieht dies dadurch, daß man irgend einen weiteren Strich oder Haken beifügt. Beachtet man an Bauten z. B. die vielfach sich wiederholenden Steinmetzzeichen, so wird man finden, daß die Zeichen bald auf den Kopf gestellt, bald nach rechts oder links gewendet vorkommen, das erklärt sich allerdings aus dem, ohne

Rücksicht auf das eingehauene Steinmetzzeichen, statt-gefundenen Versetzen der Steine. Nun kommt es aber auch vielfach vor, daß Meisterzeichen in heraldischer Weise nebeneinandergestellt werden, und hier ist immer zu beobachten, daß unsymmetrische Zeichen, d. h. also einseitige, in der Weise geordnet werden, daß eine möglichst symmetrische Figur entsteht. Die Sürlinschen Zeichen müßten also in diesem Falle so gestellt werden; oder wie die beiden ehemals an der Valentinskapelle in Ulm angebracht gewesenen Ensinger Zeichen und die am Münster in Ulm neben der Brautthüre, rechts und links über einer Nische stehenden Zeichen . Klemm hat auch dieser symmetrischen Stellung Beachtung geschenkt, und ich verweise in dieser Hinsicht auf seinen Aufsatz im Jahrgang 1877 des Korrespondenzblattes „Ulm-Oberschwaben". Aus den angeführten Beispielen geht zur Genüge hervor, daß es nicht statthaft ist, das Spiegelbild eines Steinmetzzeichens für eine Variante zu halten oder, was noch schlimmer ist, aus der mehr oder weniger gebogenen Richtung der Linien Besonderheiten zu erkennen. War wirklich eine Krümmung beabsichtigt, so mußte dieselbe stark hervortretend sein, etwa in der Form eines Viertelkreises. Kleine Schweifungen sind entweder bedingt durch die ausgerollte Form des Schildes oder auch absichtlich gegeben, um der Linie mehr Schwung zu geben. Das schließlich von Klemm beigebrachte Zeichen kann somit, da es entschieden als Bildhauerzeichen aufzufassen ist, als eine Ableitung des Sürlinschen gelten; doch dürfte die Form der sich durchkreuzenden V oder Winkelhaken, als eine allgemein beliebte Figur, nicht zu stark in die Wagschale fallen.

Es ist ganz unglaublich, wie oberflächlich in den verschiedenen Monogrammenlexicis die Künstlermonogramme gezeichnet sind. Davon könnte ich eine ganz ansehnliche Blumenlese beibringen und erlaube mir nur ein interessantes Beispiel dieser Art von Gewissenlosigkeit an dem Monogramm Zeitbloms nachzuweisen. Auf dem bekannten Ecce-homo-Bild Herlens in Nördlingen sieht man am Betstuhle des knieenden Donators Hans Werner aus Ulm dessen Warenzeichen (Hausmarke) in folgender Form ; daraus macht Grüneisen Nagler und Müller aber . Dieselbe Quelle bildet auch das Sürlinsche Zeichen in ganz verletzter Form ab. Mit solchen Mißgeburten ist allerdings der kunstgeschichtlichen Forschung nicht gedient und man thäte besser, solche Zeichnungen überhaupt zu unterlassen.

Max Bach.

Kunstlitteratur.

Curtius, E. und J. A. Kaupert, **Karten von Attika**, auf Veranlassung des kaiserlich deutschen archäologischen Instituts und mit Unterstützung des königl. preußischen Ministeriums der geistlichen, Unterrichts- und Medicinalangelegenheiten aufgenommen durch Offiziere und Beamte des königl. preußischen großen Generalstabes, mit erläuterndem Text herausgegeben. Heft I: Athen und Peiraieus. Heft II: Vier Blätter, Athen-Peiraieus, Athen-Hymettos, Kephisia, Pyrgos. Berlin 1883, gr. Fol. Dietr. Reimer. Dazu 2 Quarthefte, den erläuternden Text enthaltend.

Der lobenswerte Plan der Centraldirektion des kaiserl. deutschen archäologischen Institutes, durch die Neuaufnahme von Attika für die Geschichte des Landes und, insofern Athen den geistigen Mittelpunkt für Griechenland bildete, für die Geschichte von ganz Griechenland eine sichere, zuverlässige Grundlage zu schaffen, auf der weiter gebaut werden kann, ist mit den vorliegenden beiden Lieferungen der Karten von Attika der Verwirklichung nahegeführt worden. Über das Zeitgemäße des Planes an sich brauche ich mich hier weiter nicht zu äußern, ist es doch eine allgemein anerkannte Wahrheit, daß für die richtige Auffassung von geschichtlichen Vorgängen eine möglichst genaue Kenntnis der Gegenden, in denen sie spielen, unbedingt erforderlich ist; diese Kenntnis vermag man sich noch heute zu erwerben, da, abgesehen von den verhältnismäßig wenig zahlreichen Gegenden, wo vulkanische Ausbrüche oder ihrer Gewalt nach damit zu vergleichende andere Vorgänge das ehemalige Bild der Erdoberfläche energisch verwandelt haben, die Erde noch heute im wesentlichen denselben Anblick bietet wie

vor mehreren tausend Jahren. „Die Örtlichkeit", sagt Graf Moltke in seinem „Wanderbuch", „ist das von einer längst vergangenen Begebenheit übriggebliebene Stück Wirklichkeit. Sie ist sehr oft der feste Knochenrest, aus dem das Gerippe der Begebenheiten sich herstellen läßt, und das Bild, welches die Geschichte in halbverwischten Zügen überliefert, tritt durch sie in klarer Anschauung hervor. Jahrhunderte freilich, welche die festesten Bauten umstürzen, gehen nicht spurlos vorüber an der größten aller Ruinen, der Muttererde. Der Anbau glättet ihre Oberfläche aus, Wälder verschwinden, Bäche versiegen und tarpejische Felsen ebnen sich zu sanfteren Hängen ab. Aber dies alles ändert, wir möchten sagen, nur die Hautfarbe der Alma mater, ohne ihre Gesichtszüge unkenntlich zu machen."

Bei Athen war es aber hohe Zeit, daß die topographische Aufnahme für die Erforschung des Landes zu Hilfe gerufen wurde. Gerade der Aufschwung, den die Stadt selbst und der Peiraieus in kurzer Zeit genommen hat, war der Erhaltung antiker Reste äußerst nachteilig; Athen, noch vor wenigen Jahrzehnten ein kleines Städtchen, erklettert mit seinen Häusern jetzt schon den Lykabettoshügel und droht fast durch seine Umarmung die Akropolis zu ersticken; noch größer ist der Aufschwung des Peiraieus. Noch im Herbst 1834 sah Fiedler (Reisen I, 6) daselbst nur schlechte, leichte Häuser am Strande, zwei kleine einmastige Fahrzeuge, außer dem, auf welchem er selbst gekommen, und zwei Seemöven belebten den Hafen. Im April 1837, also nur 2½ Jahre später, erblickte er schon am Peiraieus eine freundliche Hafenstadt mit regulären Straßen, schönen Wohnhäusern, Kaufläden, massiven Warenmagazinen, wie durch Zauberschlag entstanden. Flaggen aller Nationen flatterten im Hafen. Und seitdem ist die Stadt noch weiter gewachsen. 1871 zählte sie schon 11000 Einwohner; für die heutige Zeit greift man mit der doppelten Summe sicherlich nicht zu hoch. Schon genügt das antike Terrain der Stadt nicht mehr, schon ziehen sich die Häuser und Villen die Akte und Munichiahöhe hinauf, und es läßt sich die Zeit absehen, wo Bauterrain innerhalb der alten Befestigungsmauern nicht mehr verfügbar sein wird. Je mehr aber gebaut wird, um so mehr werden antike Trümmer, die für die topographische Forschung oft von unschätzbarem Werte sind, weggeräumt, oft wegen der gefürchteten Belästigungen, ohne daß ein Kundiger auch nur davon Notiz nehmen kann. Deshalb war es hohe Zeit, daß durch die topographische Aufnahme das, was noch vorhanden ist, an Ort und Stelle verzeichnet und dadurch für weitere Forschungen erhalten wurde.

Der Wunsch nach einer trigonometrischen Aufnahme von Athen und womöglich ganz Attika ist schon alt, aber erst die Gründung des deutschen archäologischen Institutes in Athen hat es erlaubt, der Ausführung näher zu treten; besonders jedoch ist es die persönliche Teilnahme des Generalfeldmarschalls v. Moltke, welche die Sache hat ins Leben treten lassen, indem auf seine Veranlassung der Landesvermessungsrat Herr Kaupert 1875 nach Athen gesandt wurde, um die Vorbereitungen zu den nötigen Arbeiten zu treffen und Athen selbst aufzunehmen. Ihm folgte eine Reihe anderer dem Generalstab entstammender Herren, 1876 zunächst der Premierleutnant v. Alten, um das ganze Hafengebiet vom Phaleros bis zur Fähre von Salamis mit Einschluß des Aigaleosgebirges aufzunehmen, dann im Winter 1877—78 Hauptmann Steffen für den nördlichen Teil des Hymettos (vgl. seine interessanten Notizen in der Arch. Zeitg. 37, S. 38). Für die Sektionen Pyrgos und Kephisia ist Hauptmann Siemens und v. Alten, im Tatoi Hauptmann v. Weddig, für die Sektion Spata Hauptmann Steinmetz thätig gewesen; der Geodät Wolff hat ferner den Pentelikon, Premierleutnant v. Hülsen den südlichen Teil des Hymettos aufgenommen, auch ist bereits durch Hauptmann [illegible] das trigonometrische Netz über die Ostküste Attika's ausgedehnt worden, so daß für den größten Teil des Landes die Vorarbeiten erledigt sind*).

Die ersten Früchte der gemeinsamen Arbeit wurden 1878 durch den „Atlas von Athen" dem größeren Publikum dargeboten. Die zwei ersten Tafeln dieses Werkes sind in derselben Gestalt, abgesehen von Nachträgen, welche durch die seit 1878 vorgenommenen Ausgrabungen in Athen nötig geworden waren, in das neue große Werk herübergenommen worden: das erste Blatt giebt das moderne Athen, das zweite ist dem antiken Athen gewidmet, doch so, daß durch den blassen Unterdruck der modernen Stadt die Orientirung und das Auffinden der antiken Reste erleichtert wird. Der Gang der antiken Mauern und die Stellung der Thore hat sich fast auf allen Punkten mit ziemlicher Gewißheit bestimmen lassen, auch der Gang der Schenkelmauern, welche den Peiraieus mit der Stadt verbanden, steht im wesentlichen fest; höchstens kann noch im Zweifel bleiben, wo die nördliche Schenkelmauer sich an die Stadtmauer anschloß. Auch die nach der Stadt führenden Wege und Straßen lassen sich mit ziemlicher Gewißheit angeben; die Bezeichnung der Wege ist so gehalten, daß man sofort daraus die größere oder geringere Sicherheit erkennen kann, welche die einzelnen Behauptungen für sich in Anspruch nehmen. Auch innerhalb der Stadt ist es vermöge der vielen aus dem Altertum erhaltenen Reste möglich gewesen, gewisse

*) Ein anschauliches Bild von dem augenblicklichen Stande der topographischen Aufnahme Attika's bildet ein durch ein Kärtchen von Kaupert erläuterter Artikel der „Berliner Philol. Wochenschrift" 1884, Nr. 14, S. 417.

Hauptstücker zu führen. Weitere Nachforschungen, sei es gelegentlich bei Neubauten, sei es nach einem bestimmten Plan, wie die athenische archäologische Gesellschaft sie fast jährlich vornimmt, werden auch hier sicherlich noch Nachträge liefern, so daß allmählich die antike Stadt den Hauptsachen nach uns bekannt werden wird. Auch von der Umgebung Athens gewinnt man vermöge der Niveaulinien, die das Ansteigen und Abfallen des Terrains auf das genaueste erkennen lassen, ein scharfes Bild, wie es bis jetzt aus anderen Karten nicht zu gewinnen war. Zu dem Plan von der Stadt Athen kommen auf den beiden folgenden Blättern der ersten Lieferung die Pläne des Peiraieus oder richtiger der Hafen Athens überhaupt; der erste zeigt die heutige Stadt, auf dem zweiten wird eine Rekonstruktion des alten athenischen Hafens versucht; in dem begleitenden Text (abgefaßt vom Premierleutnant v. Alten und von Milchhöfer) werden besonders die ehemaligen Hafenbauten geschildert und durch eingefügte Holzschnitte anschaulich gemacht, ferner aber auch die Entstehung des Peiraieus, seine Umwandlung zum Hafenplatz und seine Verbindung mit Athen ausführlich behandelt, sowie die Wahrscheinlichkeit der Rekonstruktion begründet.

Die vier Karten der zweiten Lieferung enthalten 3. Athen-Peiraieus, 4. Athen-Hymettos, 5. Kephisia, 6. Pyrgos; sämtlich im Maßstab von 1:25000, während für die beiden ersten, Athen und den Peiraieus, der doppelt so große Maßstab, 1:12500, gewählt ist. Auch zu diesen Karten ist der Text von Milchhöfer verfaßt, ausführlicher zu Nr. 3 und 4, in kürzerer Fassung zu Tafel 5 und 6. Man kann es nur billigen, daß, wie E. Curtius S. 33 sagt, die Direktion „vorläufig, um die fortschreitende Veröffentlichung der attischen Kartenblätter nicht aufzuhalten, dieselbe nur mit einem kürzer gefaßten Text ausstatten läßt, da eine Reihe wichtiger topographischer Fragen doch erst dann gründlich behandelt werden kann, wenn die in Arbeit begriffene Aufnahme von Attika in der beabsichtigten Ausdehnung fertig vorliegen wird." Für die Behandlung des ersten Blattes (III, Athen-Peiraieus) hat der Verfasser mit Recht die von Athen aus radienförmig auslaufenden Straßen zu Grunde gelegt, so daß sich die Kapitel 1. Athen-Phaleron, 2. Athen-Peiraieus, 3. von Athen zur Fähre von Salamis, 4. der mittlere Korydallos, 5. die Straße nach Eleusis ergeben. In Bezug auf die Karte IV Athen-Hymettos werden zunächst die vom Hymettos entspringenden Flußläufe (1. Turkovuni und oberes Ilissosgebiet, 2. das Eridanosgebiet) behandelt; dann wird das Gebiet der Hymettischen Steinbrüche, die Straße nach Sunion und der Ostabhang des Hymettos einer genaueren Betrachtung unterzogen, eingefügte Holzschnitte dienen auch hier dazu, von antiken Resten genauere Kenntnis zu geben, als eine bloße Beschreibung thun könnte; namentlich verdient S. 31 eine nach einer Zeichnung von Theophil Hansen gefertigte Abbildung einer kolossalen, einst entschieden zur Bekrönung eines Grabdenkmals dienenden Löwenfigur bei der Kapelle des heil. Nikolaos am Nordostrande des Hymettos die Aufmerksamkeit des Betrachters. — Daß der Gewinn für die antike Topographie auch jetzt schon, wo man am Anfang der einschlägigen Forschung steht, nicht unbeträchtlich ist, ließ sich erwarten; schon jetzt ist es gelungen, eine Reihe von Demen mit einiger Sicherheit zu bestimmen, für deren Ansetzung vor der Aufnahme jede sichere Grundlage fehlte.

Man darf sich wohl der Hoffnung hingeben, daß es gelingen werde, diejenigen Sektionen, welche schon in Angriff genommen sind, recht bald zur Publikation zu bringen; das ist aber noch nicht genug; wie aus der oben gegebenen Übersicht hervorgeht, hat man jetzt schon den anfangs gefaßten Plan (vgl. Karten von Athen, S. 8), nur die Sektionen Peiraieus, Hymettos, Kephisia, Pyrgos, Tatoi aufzunehmen, aus mehrfachen Gründen überschritten; wird man dabei stehen bleiben und den Rest von Attika nicht aufnehmen? Es wäre im höchsten Maße zu bedauern, wenn das so schön begonnene Werk nicht vollständig zu Ende geführt und nicht für ganz Attika, vor allem aber für die geschichtlich so wichtige Marathonische Ebene eine unbedingt zuverlässige Grundlage geschaffen würde.

Rich. Engelmann.

Königliche Gemäldegalerie zu Dresden. Photographien von Ad. Braun & Co. Text von Dr. Karl Woermann. Dornach im Elsaß und Paris, Brauns Photogr. Kunstanstalt und Verlagshandlung. Fol.

R. Schon mehrmals ist in diesen Blättern von der in Aussicht stehenden neuen Braunschen Publikation über die Dresdener Galerie die Rede gewesen und haben einige hier und da zur Ansicht gelangte Probeblätter so günstige Beurteilung gefunden, daß dem endlichen Erscheinen des Werkes mit lebhaftem Interesse allseitig entgegengesehen wurde. Es freut uns mit einem Worte sagen zu können, daß die soeben zur Ausgabe gelangende erste Lieferung selbst hochgespannte Erwartungen mehr als befriedigt. Vierzig Blätter nach Gemälden aller Schulen umfassend, erlaubt sie uns, ein begründetes Urteil darüber zu gewinnen, in wie weit das Braunsche Verfahren auch diesmal geeignet gewesen ist, den verschiedenen Malweisen, — und sie sind von Raffaels Sixtina, über Tizian und Velazquez, Cranach und Rembrandt bis zur elfenbeinernen Glätte eines van der Werff verschieden genug — in Bezug

auf treue Wiedergabe gerecht zu werden. Einzelne Blätter als besonders gelungene hervorzuheben, ist kaum möglich, denn alle leisten den höchsten Anforderungen Genüge; es wird wohl jeder Beschauer sich dem berufenen Ausspruche Direktor Woermanns anschließen: „Die Schätze der Dresdener Galerie sind mit solcher Treue noch nie wiedergegeben worden.“ Herr Dr. Woermann hat dann auch ebenso Recht, wenn er hinzufügt: „Damit ist zugleich die Frage nach dem Bedürfnis dieses neuen Galeriewerkes bejaht“.

Von außergewöhnlicher Schönheit sind die auf holländischem Papier hergestellten Drucke. Der in Anbetracht der schwierigen Technik auf das Doppelte erhöhte Preis wird freilich nur sehr reichen Liebhabern gestatten, sich das ganze herrliche Werk in solchen Drucken anzuschaffen; aber wir glauben, daß diese schönen Blätter sehr bald, anfangs vielleicht nur als edler Zimmerschmuck, sich einbürgern werden und daß jeder Kunstfreund wenigstens seine Lieblingsbilder gerade in diesen so überaus harmonischen und zart abgetonten Reproduktionen wird besitzen wollen.

Hatte die Herausgabe der Eremitage schon in der äußeren Erscheinung einen bedeutenden Fortschritt den früheren Braunschen Publikationen gegenüber dokumentirt, so übertrifft das Dresdener Werk wieder seine Vorgängerin: der Druck der Titel rc. läßt nichts zu wünschen, jede Lieferung präsentirt sich uns nicht mehr in einfachem Papierumschlage, sondern in dauerhafter reichverzierter Mappe: eine willkommene Neuerung, die, ganz abgesehen von der dadurch ermöglichten besseren Konservirung der Blätter, insofern auch berechtigt ist, als jede Lieferung Proben von Dresdener Gemälden aller Zeiten und Schulen geben und daher ein in sich abgerundetes Ganze bilden soll.

Es erübrigt uns noch ein Wort über einen äußerst wichtigen Teil dieser Publikation zu sagen: den von Herrn Galeriedirektor Dr. Woermann verfaßten Text. Ähnlich den der Eremitage beigegebenen Heften Dr. Bode's, wird jedes Bild kurz aber vollkommen genügend besprochen, seine Stellung in der Kunstgeschichte wie zu den übrigen Werken des betreffenden Meisters nachgewiesen und werden auch kurze Daten über Provenienz und Geschichte der Bilder mitgeteilt. Wie sehr solche von kompetentester Hand gebotenen Erläuterungen den Genuß wie das Instruktive der schönen Blätter erhöhen, braucht nicht gesagt zu werden. In der Einleitung teilt uns Herr Dr Woermann mit, daß er mit der Herstellung eines neuen wissenschaftlichen Galeriekataloges beschäftigt ist, und spricht sich zugleich über die Prinzipien aus, nach welchen er diese Arbeit durchzuführen gedenkt. Wird das in dem vorliegenden Texthefte Gebotene als eine kleine Probe von beidem angesehen, so können wir nur sagen, daß die Dresdener Galerie seiner Zeit in dem Braunschen Werke, verbunden mit Dr. Woermanns Erläuterungen und dem neuen Kataloge, Publikationen besitzen wird, wie sie der Dresdener Schätze würdig sein werden, wie sich deren aber auch nur wenige andere Galerien rühmen können!

Friedrich, C., Die altdeutschen Gläser. Beitrag zur Terminologie und Geschichte des Glases. Nürnberg, Bieling 1884.

Der Verfasser versucht in einem Abschnitte des Buches Klarheit in die uns zahlreich überlieferten Namen alter Gläser zu bringen, und es ist ihm ohne Zweifel gelungen, eine Anzahl erhaltener Formen mit Namen in Einklang zu setzen, so den Angster und Kutrolf, den Spechter, das Paßglas; bei mehreren anderen kann man zweifelhaft sein, ob er das Richtige getroffen hat. Für die immer noch nicht sichere Herkunft des Namens „Römer“ wird eine sehr beachtenswerte, ungesuchte Vermutung aufgestellt: übrigens „lächerlich kann sie nur ein Einfaltspinsel finden“ (S. 85)! — Ein weiterer, ziemlich umfangreicher Abschnitt behandelt „die Öfen, das Schmelzen und Verarbeiten des Glases“, die technischen Prozesse der älteren Zeit. Hier ist reichlich und fleißig litterarisches Material zusammengetragen; durch umfassendere Kenntnisse würde noch mehr beizubringen gewesen sein. So kennt der Verfasser offenbar Landau's Geschichte der Glashütten in Hessen nicht, sonst würde er wenigstens erwähnt haben, daß in Kassel bereits 1579 Kohlenfeuerung angewendet ist. Ferner brauchen wir nicht aus Büchern zu erfahren, daß man im 16. Jahrhundert gemusterte Formen zum Blasen der Gläser kannte: es giebt auf diese Weise hergestellte Venezianer Gläser aus jener Zeit.

Enthalten diese Partien allerlei Brauchbares und sogar manches Neue, wofür man dem Verfasser Dank wissen muß, so sind dagegen alle Versuche historischer Erörterung sehr schwach. Und das hat seinen guten Grund: es gehört zur Lösung kunstgeschichtlicher Fragen eine umfassende Denkmälerkenntnis, die man aber nicht aus Büchern lernen, sondern lediglich in den Sammlungen durch intimen Umgang mit den Stücken sich erwerben kann und muß. Der Verfasser scheint nur die Sammlungen in München und Nürnberg zu kennen; das ist bei Untersuchungen über die Geschichte des Glases so gut wie gar keine Kenntnis. Freilich weiß er nicht einmal über die Hauptsammlungen seines Gebietes Bescheid: er spricht fortwährend von der „früheren“ Sammlung Slade, in der sich ein Stück „befand“: als wenn die Slade-Kollektion aufgelöst wäre! Andererseits ist immer von der „Kunstkammer in Berlin“ als noch bestehender Sammlung die Rede. Der Bibliothekar eines deutschen Gewerbemuseums muß über die

[illegible] Sammlungen [illegible] wissen, und wenn er [illegible] die Geschichte des Glases schreibt, muß er sie sogar [illegible] haben. Ein Besuch in Berlin und London und die Kenntnis des Pariser Kunstmarktes würde den Verfasser gezeigt haben, daß seine ganzen Erörterungen über die orientalischen und venezianischen Email [illegible] der Pariser Amateur — [illegible] von den Beamten der größeren Sammlungen ganz [illegible] — ja der Händler weit mehr von diesen Dingen weiß, als in dem Buche mühsam zusammenkonjizirt ist. Dasselbe gilt von den in Deutschland, Frankreich und Holland gefertigten Nachahmungen [illegible]: in Augsburg, Köln, [illegible] ganz bekannte Werkstätten. So könnte man das ganze Buch nicht erweitern, immer [illegible] altbekannte, hier als neu vorgetragene Dinge anführend. Das Brauchbare darin ist eben hervorgehoben, das Wertlose und Überflüssige überwiegt leider.

A. P.

Eudel, P., 60 planches d'orfèvrerie de la Collection de Paul Eudel, pour faire suite aux éléments d'orfèvrerie composés par P. Germain. — Paris, Quantin 1884. — Fr. 100. (60 Tafeln, radirt von Adelbe (Giraldon, aus dem Atelier von Dujardin).

Französische Silberarbeiten, namentlich solche zu profanem Gebrauch, darf man als große Seltenheiten auf dem Kunstmarkt ansehen. Ältere Arbeiten sind überhaupt kaum noch vorhanden: hier hat die Revolution furchtbar aufgeräumt. Arbeiten des 18. Jahrhunderts sind wegen ihrer Verwendbarkeit überaus geschätzt, daher selten zu haben. Unsere öffentlichen Sammlungen besitzen davon fast gar nichts: es ist dies um so bedauerlicher, als gerade in dem Silber des letzten Jahrhunderts die besten Vorbilder für unsere Silberschmiede sich finden. Im großen und ganzen haben die Formen unseres feineren Hausgerätes, namentlich des Tafelgerätes, unter dem Einfluß der gesellschaftlichen Zustände und Anforderungen im vorigen Jahrhundert feste, seitdem kaum veränderte Gestalt angenommen. Alle Versuche, älteren Hausrat wieder einzuführen, müssen a priori als verfehlt angesehen werden, da unsere Bedürfnisse sich erheblich im Laufe der Zeit geändert haben. Deshalb greifen auch unsere Silberschmiede, Galvaniseurs, Zinnarbeiter &c. nicht ohne Grund immer wieder auf die Formen des 18. Jahrhunderts zurück. Es ist daher ein dankenswertes Unternehmen des Herrn Eudel, aus seiner Sammlung eine Anzahl vortrefflicher Silbergeräte des 18. Jahrhunderts zu publiziren. Es sind fast durchweg Tafelgeräte: Kannen, Schüsseln, Terrinen, Messer, Schalen, Behälter für Essig und Öl, Flaschen, Leuchter &c., ausschließlich in den Formen Louis XIV., Régence, Louis XV. und Louis XVI., von edelstem Aufbau und trefflicher Ornamentation. Der Herausgeber und Besitzer dieser kostbaren Schätze wünscht dieselben allgemeiner Benutzung zugänglich zu machen: dazu sind die gewählten Stücke sowohl, als die treffliche Art der Reproduktion, vielfach mit Hinzufügung von Details, gleich gut geeignet.

Der knappe Text enthält in seinem ersten Teil eine kurze Abhandlung über die französischen Silberstempel, teilt einige auf die Stempelung bezügliche Edikte mit und erleichtert die Bestimmung und Datirung französischer Arbeiten durch mehrere Tabellen. Dieser Teil wird Sammlern besonders willkommen sein, da über diese Dinge litterarisches Material bisher kaum vorhanden war, den einzelnen Stücken sind übrigens die Marken mit diplomatischer Genauigkeit auf den Tafeln beigegeben. Somit enthält das Buch, dessen überaus vornehme Ausstattung durchaus im Charakter der Bücher des vorigen Jahrhunderts gehalten ist, ein wertvolles Material für Künstler und Liebhaber; man sichere sich also rechtzeitig eines der nur in einer Auflage von vierhundert gedruckten Exemplare.

A. P.

Kunsthistorisches.

Bei seinen Ausgrabungen auf der Akropolis von Tiryns hat Dr. Heinrich Schliemann wiederum eine Entdeckung gemacht, welche nach den wenigen Nachrichten, welche bis jetzt darüber vorliegen, sehr bedeutend zu sein scheint. Er ist nämlich auf die Fundamente eines umfangreichen Palastes mit zahlreichen Säulenstellungen gestoßen, dessen Fußboden noch gut erhalten ist. Nach seiner Annahme stammt der Palast aus zwei Epochen, deren älteste die der Königsgräber von Mykenae ist, während die andere nicht jünger ist als das 9. Jahrhundert v. Chr. Es fanden sich Terrakotten wie in den mykenischen Gräbern und Vasenfragmente mit geometrischen Mustern und rohen Tierfiguren, ferner sog. „Hera Idole" in Kuhform und als Frau mit zwei Hörnern, ebenso eine Menge von Obsidianmessern. Wie in Hissarlik, bestehen die wohlerhaltenen unteren Mauern des Palastes aus großen Steinen und Lehm, die oberen aus rohen Lehmziegeln. Der merkwürdigste dieser Funde sind jedenfalls die Reste von Wandmalereien in bunten Farben, welche Dr. Dörpfeld aufgenommen hat. Ein aufgefundenes Kapitäl gehört der ältesten dorischen Ordnung an. Seit der Zerstörung durch die Argiver (468 v. Chr.) ist die Akropolis von Tiryns unbewohnt geblieben.

Sammlungen und Ausstellungen.

A. R. **Im Ausstellungslokale des Berliner Künstlervereins** ist zur Erinnerung an den am 10. Nov. v. J. verstorbenen Maler Prof. Oskar Begas eine Anzahl von Bildnissen und Landschaften zusammengebracht worden, welche etwa die letzten 25 Jahre seiner Thätigkeit umfassen und ein freundliches Bild von dem künstlerischen Schaffen des Verstorbenen entrollen. Oskar Begas, der älteste Sohn von Karl Begas, war kein Künstler von genialer Veranlagung, sondern ein nachschaffendes Talent, welches jenen Mangel durch Fleiß und Sorgfalt ersetzte. Nachdem er sich in Italien an den klassischen Meistern, besonders an Raffael und den Venezianern, gebildet, wendete er sich mit Vorliebe der Porträtmalerei zu. Von der Befangenheit der älteren Berliner Bildnismaler wußte er sich bald frei zu machen, und in einigen Bildnissen, von denen die Ausstellung zwei Selbstporträts, dasjenige

seiner Gattin und des Baurats Hobrecht aufzuweisen hat, gelang es ihm auch, in Kolorit, Zeichnung und Modellirung hervorragende, wenn auch nicht gerade glänzende Leistungen zu Wege zu bringen. Sonst leiden seine Bildnisse und auch seine dekorativen Malereien und Gemälde mythologischen Inhalts an einer gewissen Buntheit des Kolorits. Am erfreulichsten sind seine Herbst- und Winterlandschaften mit Jägern, Treibern, Hunden, Wild u. dgl. In ihnen offenbart sich ein feines Naturgefühl, eine tiefe und wahre Empfindung für die Seele der Natur und hier entwickelt er auch eine Zartheit des Tones, welche allen Nuancen der Luft, des Lichts, des winterlichen und herbstlichen Nebels gerecht wird. — Zu gleicher Zeit ist ein großes Gemälde der Kreuzigung von **Eduard v. Gebhardt** ausgestellt, welches als Altarbild für die protestantische Kirche zu Narwa in Esthland bestimmt ist. Die Komposition stimmt in der Hauptgruppe mit der 1874 vollendeten kleinen Kreuzigung in der Kunsthalle in Hamburg überein, nur daß die Figuren lebensgroß sind. Ferner ist durch die Einfügung zweier römischer Krieger zwischen dem Kreuze des Erlösers und dem des Schächers zu seiner Linken der Kreis der Figuren so geschlossen worden, daß man keinen freien Ausblick auf die Landschaft gewinnt, wie auf dem Hamburger Bilde. Die malerische Behandlung ist der Größe des Bildes entsprechend natürlich freier und breiter; auch ist der Ton, mit Rücksicht auf die architektonische Umgebung, bei weitem lichter gehalten. Nach der Seite großartiger und bedeutender Charakteristik ist dieses Werk wiederum eine hervorragende Schöpfung, wenngleich sich gegen gewisse Übertreibungen im Ausdruck der Köpfe und gegen den zu absichtlich archaistischen Charakter des Ganzen manches einwenden läßt.

x.— **Villa Obernier in Bonn.** Der vor einiger Zeit in Bonn verstorbene Professor der Medizin J. Obernier hat seiner Vaterstadt seine vor dem Koblenzerthore gelegene Besitzung, Villa mit Garten und alle darin befindlichen Kunstgegenstände nebst einem Kapital von 150000 Mark vermacht, unter der Bedingung, daß die Stadt die ganze Besitzung, insbesondere das Wohnhaus als kleines städtisches Museum unter dem Namen „Villa Obernier" für ewige Zeiten erhalte. Dieses neue Museum ist am 3. Mai eröffnet worden. Das Haus selbst ist ein mäßig großes mit nur elf Zimmern, fünf zu ebener Erde und sechs im ersten Stock. Die Vorhalle ist in antikisirendem Geschmacke, römisch-korinthisch mit Mosaikfußböden, gemalter Decke und Säulen mit Bronzesockeln ausgestattet. Eine Marmorstatue von E. Boß „Rebecca am Brunnen" ist darin aufgestellt. Ein größerer Saal im ersten Stock hat Oberlicht und ist zur Aufnahme von Gemälden bestimmt. Die aufgespeicherten Kunstschätze sind allerdings ungleichen Wertes: Den Hauptbestandteil bilden etwa vierzig Gemälde, darunter Landschaften von F. Detters, Arnz, A. Nordmann, Schoyrer, Gude, ein Tierstück von Deiker, eine Lautenspielerin (Kostümbild) von A. Spies und einige alte, nicht sehr bedeutende Bilder. Auch ein Porträt des ehemaligen Besitzers der Villa findet sich vor und hat natürlich einen Ehrenplatz erhalten. Außerdem wird eine Büste Oberniers, welche die Stadt Bonn bei dem Bildhauer R. Cauer in Kreuznach in Auftrag gegeben hat, in dem Museum aufgestellt werden. Von den Skulpturen sind außer der bereits erwähnten „Rebecca" die Büste einer Italienerin von Schweinitz, ein paar bronzene Zigeunerkinder von Lenz in Nürnberg und allenfalls noch zwei weibliche Büsten von J. Rovi in Rom, eine Ophelia und ein „Herbst" zu nennen. Eine Reihe von älteren und neuen Kupferstichen, eine große Zahl Photographien, endlich verschiedene kunstgewerbliche Gegenstände bilden den Schluß des Inventariums, das, wie man sieht, zwar nicht sehr reichhaltig und überall tadellos ist, aber doch bereits einen Grundstein zu einem Museum abgeben kann, an welchem hoffentlich Mit- und Nachwelt recht eifrig bauen helfen wird.

Vermischte Nachrichten.

Köln. Am Friesenplatz im Atelier des Bildhauers **Albermann** geht das für den Altenmarkt bestimmte Denkmal seiner Vollendung entgegen. Die Statue des berühmten Reitergenerals steht schon fertig da, sie ist $2\frac{1}{2}$ m groß; auch die übrigen Bildwerke, wie die sitzenden Figuren des Kölner Bauers und der Jungfrau, drei Kindergestalten auf Delphinen, die Reliefstafeln „Jans Weertz" und „Joh. v. Werths Einzug" sind vollendet. Die Oberkirchener Steine für den Unterbau werden dieser Tage fertig gearbeitet hier eintreffen. In dem Atelier des Bildhauers Albermann steht augenblicklich auch eine neue prächtige Statue des Kaisers Wilhelm, welche für die Ruhrbrücke bestimmt ist, und eine Madonna für das Kölner Vincenzhaus.

Zeitschriften.

Mittheilungen des k. k. Österreich. Museums. No. 223.
Die pädagogische Bedeutung des Handfertigkeitsunterrichtes in historischer Beleuchtung. Von A. Bruhns. — Der Wiener Kunstgewerbeverein. Von J. v. Falke.

Mittheilungen der k. k. Central-Commission. X. 1.
Das Mausoleum Ferdinand II. in Gratz. Von J. Wastler. — Bauliche Ueberreste von Brigantium. Von Samuel Jenny (Mit Abbild.) — Die Sammlung alter Geschütze im k. k. Artilleriearsenale zu Wien. Von W. Boeheim. — Kunst-Beiträge aus dem Gleniker Archiv. Von J. Wussin und A. Ilg. — Ueber Archive in Kärnten. Von Leopold von Beckh-Widmanstetter. — Die Pfarrkirche von Donbravník bei Burg Pernstein in Mähren. Von Conservator A. Prokop. (Mit Abbild.) — Notizen über Denkmale in Kärnten. Von Karl Lind. (Mit Abbild.) — St. Kathrein bei Deutsch Matrei in Tyrol. Von K. Domanig.

Gewerbehalle. Lief. 5.
Thüren aus der Marienkirche und Jacobikirche in Lübeck. — Zinnkanne im bayer. Nationalmuseum. — Initialen aus Juan de Yciars Schreibebuch, Saragossa 1550. — Schmiedeeisernes Gitter der Capella del Rosario in Sta. Maria delle Grazie in Mailand. — Tisch in Eichenholz von H. Fourdinois in Paris. Grabmal des Altoviti von Rovezzano in der Kirche SS. Apostoli zu Florenz (1507). — Schmuckgarnitur.

L'Art. No. 478.
Le Théatre contemporain. P. Viardot-Garcia. Von Octave Fouqué. — La statue d'Adrien Dubouché. Von P. Leroi. (Mit Abbild.) — La mosaïque de Nîmes. Von M. Pellet (Mit Abbild.) — Hier et demain. Von G. Noël. (Mit Abbild.) — Une suite aux éléments d'orfévrerie de Pierre Germain. Von A. Piat. (Mit Abbild.)

Auktionskataloge.

Katalog der Kunstsammlung und des ethnographischen Museums des Herrn Fr. W. K. Stöckel in Kiel. Versteigerung zu Köln den 12.–16. Mai 1884 durch J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne). 1595 Nummern.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von August Pries in Leipzig

19. Jahrgang. | Nr. 31.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

Inserate [illegible]

15. Mai | 1884.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von Oktober bis Ende Juni jede Woche am Donnerstag, von Juli bis Ende September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang [illegible] Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Die Konkurrenz um die Bebauung der Museumsinsel in Berlin.

Die Beteiligung an der Preisbewerbung zur Gewinnung von generellen Entwürfen für die Bebauung der Museumsinsel ist nicht so zahlreich gewesen, wie man es nach der Bedeutung des Gegenstandes und auf Grund der Nachfrage nach Programmen hätte erwarten sollen. Es waren nur 32 Entwürfe eingegangen, und diese sind, nachdem das in Nr. 28 d. Bl. mitgeteilte Urteil des Preisgerichts gefällt worden, sämtlich im Lichthofe des Kunstgewerbemuseums zur Ausstellung gelangt. Eine Anzahl der hervorragendsten Architekten, von denen wir nur Ende und Böckmann, Kayser und von Großheim und A. Orth nennen wollen, haben sich aus persönlichen und sachlichen Gründen nicht an der Konkurrenz beteiligt. Den einen behagte die Zusammensetzung des Preisgerichts nicht, die anderen nahmen an der Fassung des Programms Anstoß, und daher kann das Ergebnis der Konkurrenz insofern nicht befriedigen, als es nicht gleich demjenigen der Reichstagsgebäude-Konkurrenz eine Summe oder Quintessenz der höchsten Leistungsfähigkeit unserer Architektur repräsentirt. Es muß hier noch hinzugefügt werden, daß an Stelle des inzwischen verstorbenen Geh. Oberbaurats Giersberg Oberbaurat Adler in das Preisgericht eintrat, welcher ursprünglich nur als Stellvertreter berufen worden war. Von den oben genannten Architekten hat Baurat Orth, der Autor des großartigen, von der „Zeitschrift für bildende Kunst“ im XIII. Bande veröffentlichten Projekts, seine doppelt auffällige Zurückhaltung öffentlich u. a. dadurch motivirt, daß er die Bestimmung des Programms, „die ganze Anlage in einzelne Gebäude oder Gruppen von Gebäuden zu sondern,“ für eine fehlerhafte hält, weil dadurch die Möglichkeit einer späteren Erweiterung ausgeschlossen ist. Dieselbe könne nur durch einen „einheitlichen Projektgedanken“ offengehalten werden.

Ganz abgesehen von diesem Bedenken steht die Zerlegung in Gruppen auch der Monumentalität der äußeren Erscheinung hindernd im Wege. Die Mehrzahl der Konkurrenten hat zwei oder drei Gruppen von Gebäuden geschaffen, deren jede für sich wohl zu einer monumentalen Wirkung gebracht werden kann und auch gebracht worden ist, die aber in ihrer Gesamtheit einen keineswegs monumentalen Eindruck machen. Wir erhalten ein Konglomerat von Gebäuden, die zwar äußerlich durch Galerien zur Erleichterung des Beamtenverkehrs mit einander verbunden sind, denen es aber durchaus an einem einheitlichen Organismus fehlt. Es ist in hohem Grade bedauerlich, daß die Fassung des Programms eine Lösung der Frage in monumentalem Sinne ausgeschlossen hat und daß die Hoffnung für immer aufzugeben ist, auf der Spitze der Museumsinsel ein die Stadt überragendes Akropolisartiges Bauwerk errichtet zu sehen, wie es Baurat Orth geplant hat.

Indessen ist die ganze Frage mit dieser ersten Konkurrenz noch lange nicht zum Abschluß gebracht. Man wollte zunächst ja nur prüfen, ob das Programm praktisch und künstlerisch durchführbar ist und nebenher brauchbares Material gewinnen, welches bei einer definitiven Bearbeitung zu Grunde gelegt werden

[illegible] Vielleicht wird man aus dem Umstande, daß [illegible] sowohl von den beiden mit dem ersten Preise ausgezeichneten Entwürfe, derjenigen von H. und O. Raschdorff in Berlin und A. Hauschild in Dresden, das Ziel der Sonderung in Gebäudegruppen dadurch möglichst klar zu machen versuchten, daß sie in zwei große Gruppen angeordnet haben, ersehen, daß die Ausführung des Programms doch manchen Bedenken unterliegt. Die Sonderung in zwei Gruppen ist veranlaßt durch die das Terrain in der Richtung von Südwest nach Nordost durchschneidende Stadtbahn und [illegible] dadurch motivirt, daß auf der südlichen Seite der Insel das sogenannte nachklassische Museum errichtet werden soll, während die nördlich der Stadtbahn aufzuführenden und bis an die Nordspitze des Neuen Museums reichenden Baulichkeiten zur Aufnahme aller antiken Kunstwerke, der Originale wie der Gipsabgüsse, dienen sollen. Die Disposition des ersteren hat den Konkurrenten keine große Schwierigkeiten bereitet, da die Gestalt der Grundfläche als ungleichseitiges Dreieck von vorn herein die Anlage zweier auf einen Lichthof gehender, an der Südseite verbundener Flügel indicirte. Fast alle Entwürfe stimmen hier in den wesentlichen Punkten überein. Es wird von Interesse sein, dabei zu erfahren, daß die Museumsverwaltung die Absicht hat, nach diesem nachklassischen oder Renaissancemuseum auch die Gemäldegalerie zu verlegen, während ursprünglich die Rede davon war, hier eine definitive Stätte für die Abhaltung der akademischen und sonstigen Kunstausstellungen zu gewinnen. Der mit großen Kosten bewirkte und, wie nochmals hervorgehoben werden muß, vortrefflich gelungene und äußerst zweckmäßige Umbau der Schinkelschen Gemäldegalerie wäre demnach wieder nur ein Provisorium. Man muß sich indessen mit der alten Erfahrung trösten, daß dafür gesorgt ist, daß die Bäume nicht in den Himmel wachsen, und so werden voraussichtlich auch die Ikaruspläne der Museumsverwaltung eine Herabstimmung erfahren. Man spricht jetzt davon, daß — freilich in einer Zeit, die kaum abzusehen ist — ein Kunstausstellungsgebäude jenseits der Spree auf dem von der Speichergesellschaft für Museumszwecke erworbenen Terrain errichtet werden soll. Wenn diese Absicht wirklich vorliegt, so muß auch bei der Aufstellung von definitiven Plänen für die Bebauung der Museumsinsel darauf Rücksicht genommen werden, zumal keiner von den preisgekrönten Entwürfen eine Fassadenentwicklung nach der Spreeseite aufzuweisen hat, alle vielmehr das alleinige Gewicht auf die Fassaden nach dem Kupfergraben gelegt haben.

Die Anlage des Antikenmuseums ist im Gegensatze zu der des Renaissancemuseums durch die detaillirten und [illegible] Forderungen des Programms sehr erschwert worden. Es wurden besondere Gruppen von Räumen für die Skulpturen von Pergamon, für die Funde von Olympia und für die übrigen Gipsabgüsse verlangt und in Bezug auf die letzteren noch der Wunsch ausgesprochen, daß der zur Aufnahme der Abgüsse nach den Parthenonskulpturen bestimmte Saal sich an die Außenmaße der Cella des Tempels anschließen solle. Die hierdurch bewirkte Komplikation hat am glücklichsten der Entwurf der beiden Raschdorff überwunden, welcher in seiner Grundrißdisposition von einer wahrhaft klassischen Klarheit und Einfachheit ist und, wie schon bemerkt, den Vorzug hat, die gesamten antiken Skulpturen — Originale und Gipsabgüsse — in **einem** Gebäude zu vereinigen. Es wurde ferner verlangt, einen Raum zu schaffen, in welchem der pergamenische Altar und Teile der ihn krönenden Säulenhalle dergestalt wieder aufgebaut werden sollten, daß man sich eine Vorstellung von seiner ursprünglichen Erscheinung machen kann. Diese Programmbedingung hat vielen Konkurrenten die Veranlassung zur Entwickelung schöner Motive geboten, wobei die den Altar durchschneidende Treppe als praktikabel verwertet worden ist.

Da die Pläne nur generell sind, also in der vorliegenden Gestalt niemals Aussicht haben, ausgeführt zu werden, würde es auch nur von rein akademischem Interesse sein, wenn wir auf eine nähere Besprechung auch nur der mit Preisen gekrönten und der angekauften eingehen wollten. Nur so viel sei noch im allgemeinen hervorgehoben, daß keiner der Verfasser der letzteren Veranlassung genommen hat, die Durchführung der Stadtbahn so zu maskiren, daß eine einheitliche Entwickelung der Fassade nach dem Kupfergraben möglich gewesen wäre. Der Orth'sche Entwurf hat bekanntlich nach dieser Richtung einen besonderen Vorzug, und auch von den Nichtprämiirten haben einige diese Frage viel glücklicher gelöst als die Autoren der durch Preis oder Ankauf ausgezeichneten Entwürfe. Das gilt besonders von den Entwürfen mit dem Motto „Schinkel" und dem Motto „Eule". Der letztere nimmt in Bezug auf Genialität der Erfindung im äußeren Aufbau, welcher sich in seiner allgemeinen Idee an das Orth'sche Akropolis-Projekt anschließt, eine der ersten Stellen unter sämtlichen Entwürfen ein. Sein Verfasser ist Fr. **Thiersch** in in München, welcher bereits in seinem Projekte für das Reichstagsgebäude ein glänzendes Zeugnis seiner genialen schöpferischen Kraft abgelegt hat. Fast auf gleicher Höhe steht der Entwurf von L. **Schupmann** in Berlin, dem zugleich eine Vollendung und ein echt künstlerisches Gepräge der zeichnerischen Darstellung nachzurühmen sind, welche man nur selten auf Zeichnungen deutscher Architekten findet. Von großen Gesichtspunkten ist auch der Entwurf des Baurats **Tiede**

in Berlin ausgegangen, der sich vor anderen durch die imposante Anlage der Versammlungshalle und des Treppenhauses auszeichnet. Das Projekt von van der Hude und Hennicke ist insofern interessant, als es durch eine Ansicht aus der Vogelperspektive zeigt, wie unangenehm die Anlage von drei gesonderten Gebäuden wirkt. Außer den genannten haben sich von bekannteren Architekten noch Ebe und Benda, Cremer und Wolffenstein und H. Seeling (Berlin), G. Niemann und H. Auer (Wien) beteiligt. Die übrigen Entwürfe, also etwa zwei Dritteile, rühren von jüngeren Architekten her, welche ihr Glück bei dem Lotteriespiel der Konkurrenz, aus dem häufig genug eine künstlerische Berühmtheit über Nacht herauswächst, versuchen wollten. In diesen Kreisen, welche naturgemäß einen Einfluß auf die Fachjournale ausüben, findet das Konkurrenzwesen die größte Zahl seiner Anhänger. Etwas Ersprießliches kann aber aus einer Konkurrenz nur hervorgehen, wenn die Meister des Fachs in erster Linie offiziell zu einer Beteiligung verpflichtet werden und wenn für die Zusammensetzung der Jury nicht die etwaige Rangstufe in der Beamtenhierarchie, sondern das Maß der Objektivität den Ausschlag giebt.

Adolf Rosenberg.

Zur Charakteristik Friedrich Prellers.

Die Lektüre von Otto Roquette's Biographie hat mich veranlaßt, einige Erinnerungen an Friedrich Preller, den Vater, niederzuschreiben, welchen hier ein Platz gegönnt werden möge. Sie beziehen sich vorzugsweise auf sein Leben in Weimar nach seiner Rückkehr aus Italien und nach Goethe's Tode. Familienbande führten mich oft nach Weimar, wo ich nicht versäumte, ihn zu besuchen, ein paar Mal in seiner Wohnung (Mansarde des Jägerhauses), öfters in seiner Werkstatt. Die Bekanntschaft mit ihm verdankte ich wohl Luise Seidler oder meinem Vetter Robert Wesselhöft, damals beim Strafprozeß in Weimar angestellt. Mit diesem war Preller befreundet, hat auch dessen Vater in einer Radirung, die unter den Verwandten verbreitet ist, sprechend ähnlich dargestellt, wie er — neben sich seine liebe Katze — behaglich dasitzt, klug und freundlich um sich blickt. Dem Sohne Robert hat er seinen Karton zum Bilde im Wielandszimmer geschenkt, Huon und Amanda in der Wildnis, wie Oberon auf seinem Schwanenwagen zu ihrer Erlösung erscheint. Zwischen hochstämmigen Bäumen eröffnet sich der Durchblick in eine flache öde Gegend. Vor seiner Auswanderung nach Amerika hat mir mein Vetter diesen Karton geschenkt, der nun eins meiner Zimmer schmückt.

Nach Prellers Rückkehr aus Norwegen zogen mich besonders seine nordischen See- und Felsenbilder an durch ihre künstlerische Wahrheit und Kraft. Kannte ich doch die Nordsee mit ihren breiten schaumgekrönten Wellen am flachen Strande von Scheveningen und mit ihren Fluten, anstürmend an die, freilich nicht granitnen, roten natürlichen Mauern von Helgoland.

Aus der kleinen Werkstatt im letzten Hause der Belvederestraße folgte ich ihm in den Saal des Wittumspalais, wo er besonders seine Kartons im Odysseussaale ausführte, und traf es damals so glücklich, ihn bei seiner Staffelei und daneben im hellen Lichte die eben vollendete Tafel mit der Leukothea aufgestellt zu finden, leuchtend im frischen Farbenglanze der ganz durchsichtigen Wellen, aus denen sich der Schleier mit der Leukothea erhebt. Der Anblick ist mir unvergeßlich.

Am glücklichsten traf ich es, als ich zum zweiten oder dritten Male in die vollendete Odysseehalle des Museums eintretend, den Meister selbst auf einer Bank sitzend und behaglich seine Schöpfung betrachtend erblickte. Er war in der besten Laune, wie ihn das Titelbild der Biographie darstellt, während die Photographie nach dem Bilde von Verlat (?), die an Tizian erinnert, auch nicht zu verachten ist. Er war mitteilend über die Entstehung einzelner Bilder und ließ sich von mir die Bemerkung gefallen, daß er die Geberden des Drängens in der Anstrengung, das Schiff ins Wasser zu schieben, nicht so hätte malen können, wenn er nicht in Neapel die Lazzaroni und die Schiffer hätte arbeiten sehen. In Bezug auf die Landschaftsmalerei hob er hervor, daß er bei der Anlage eines Bildes stets mit dem Himmel anfange, nach dem sich Beleuchtung und Gruppirung zu richten haben. Er erläuterte das an dem großen Bilde mit den Rindern des Helios, dessen Hintergrund ihm viel vergebliche Versuche gekostet habe, bis ihm plötzlich in der Bai von Bajä ein Licht aufgegangen sei. — Dieses Hauptbild ist leider unter den durch Lichtfarbendruck in den Handel gekommenen sehr mangelhaft wiedergegeben. — Von den Predellen sagte er, daß er die Zeichnungen dazu mit allen ihren Figuren, die von seinen Schülern auf die Wand in zwei Farben übertragen sind, in nur sechs Wochen vollendet habe, — ein seltener Beweis seiner gewaltigen Arbeitskraft noch in vorgerückten Jahren; freilich war er am Ende auch recht erschöpft. — Endlich kam er auch darauf zu sprechen, woran beim Anschauen des vollendeten, in sich harmonischen Werkes niemand denkt, wieviel Überlegungen und Proben es gekostet habe, bis er und seine Gehilfen die richtigen Farben für die Wand, für die Umrahmungen der Bilder und für die Arabesken getroffen hätten.

Seine Persönlichkeit hat Roquette gut geschildert, nur hätte er zur Charakteristik hinzufügen können, daß Preller sich im Umgange mit Vorliebe der ihm von

[illegible] gelungenen Sprache der Weimarer [illegible] gemeinen Mannes bediente, [illegible] seinen [illegible] einen sehr drastischen Ausdruck verlieh. — Wenn ich ihn bei der Arbeit traf, in der er sich nicht unterbrach, hatte ich von Kränklichkeit oder Verstimmung nichts an ihm bemerkt. Nur einmal in späterer Zeit klagte er über Mangel an Aufträgen mit Besorgnis wegen der Seinigen, wenn er früh stürbe. Darauf erwiderte ich ihm: „Malen Sie nur tapfer darauf los, was Ihnen beliebt. Sollten Sie bald sterben, so hinterlassen Sie den Ihrigen das wertvollste Kapital in Ihren Bildern. Die sind nach Ihrem Tode gewiß so gut im Preise, wie bei Ihren Lebzeiten.“

Es fehlte ihm an aller Betriebsamkeit, worin manche andere Künstlern, nicht bloß bildende, das Übrige thun. Vielleicht that er darin zu wenig, nicht bloß aus Bequemlichkeit. Er war dazu zu stolz und zu frei von der Eitelkeit, die um den Beifall der Menge buhlt. Seine Bilder auf den Ausstellungen herum wandern zu lassen und Beschädigungen auszusetzen, dazu waren sie ihm zu lieb, das hielt er unter seiner Würde und der Würde der Kunst. Man ließ ja bei Raquette, [illegible] Mühe [illegible] seinen Freunden kostete, die Entwürfe zu den Odysseebildern für die Berliner Ausstellung hergegeben.

Kurz: Friedrich Preller war, gleich anderen Menschen, kein Engel, aber ein ganzer Mann und ein ganzer Künstler.

Jena. — Fr. J. Frommann.

Kunstlitteratur und Kunsthandel.

x. — **Von Lübke's Geschichte der Architektur**, die seit fast einem Jahre vergriffen war, befindet sich die sechste Auflage im Druck. Bis jetzt sind [illegible] Lieferungen erschienen, welche zusammen den ersten Halbband bilden und die Geschichte der Baukunst des Altertums umfassen. Schon ein flüchtiger Blick in die ersten 21 Bogen der neuen Auflage des altbekannten, vielbenutzten Werkes zeigt, mit welchem Fleiß und Eifer der um die Kunstgeschichte hochverdiente Verfasser sich bemüht, sein Werk auf die Stufe der neuesten Forschung zu erheben. Insbesondere gilt dies von den Kapiteln, welche sich mit der ägyptischen und der griechischen Baukunst befassen. Dort kamen in ausgiebiger Weise die in dem grundlegenden Werke von Perrot und Chipiez niedergelegten Ergebnisse der Denkmalerforschung in dem alten Pharaonenlande zur Geltung, hier haben die Ausgrabungen auf hellenischem Boden, [illegible] die Entdeckung der Altis in Olympia und die zahlreichen an Ort und Stelle angestellten Studien deutscher Archäologen und Architekten Curtius, Bohn, Dörpfeld, Adler [illegible] zu einer sehr wesentlichen Umgestaltung der Darstellung geführt. In gleichem Maße wie der Text sind auch die Abbildungen unter Ausmerzung alles Ungenügenden vermehrt worden (statt 236 der fünften Auflage zählt die sechste 311). Die glänzenden Eigenschaften des Verfassers als Darsteller zu rühmen, bedarf es an dieser Stelle nicht mehr.

C. v. F. **In Brüssel** hat sich im vergangenen Jahre unter dem Titel: Société de l'Art ancien en Belgique, eine Vereinigung gebildet, die den Zweck verfolgt, Kunstwerke flandrischen Ursprungs oder solche, die sich gegenwärtig in belgischen Museen und Sammlungen befinden, durch chromolithographische und phototypische Reproduktionen weiteren Kreisen bekannt zu machen. Die erste Publikation des Vereins bringt sieben Blatt in groß Folio mit kurzen Erläuterungen. Die reproduzierten Kunstwerke sind: ein Elfenbeinbuchdeckel von einem Evangeliarium vom Ausgang des neunten Jahrhunderts, aus dem Schatz der Kathedrale zu Tongern, ein zweiter aus der Kathedrale von Lüttich mit der Darstellung der drei Totenerweckungen Christi, eine Silberstatuette des h. Blasius aus der Kathedrale von Namur, ein Krug und eine Schüssel in Emailarbeit des 16. Jahrhunderts, zwei gestickte Gürteltaschen aus dem Schatz der Kathedrale von Tongern, Arbeiten des 14. und 15. Jahrhunderts, endlich ein Blatt mit einer Folge von Gegenständen der Goldschmiedekunst, wie Ringen, Fibeln, Nadeln und anderm Schmuck aus fränkischen Gräbern des 5.—7. Jahrhunderts in der Provinz Namur, ausgewählt aus den Schätzen des reichen und trefflich geordneten Vorrats des Museums zu Namur. Die Reproduktionen sind in jeder Richtung zufriedenstellend, der Zweck des Unternehmens selbst ein löblicher, da es manche Lücke in der Kenntnis des kunsthistorischen Materials zu füllen verspricht.

Nekrologe.

Der Maler Rudolf Bendemann, ein Sohn Eduard Bendemanns, ist in Pegli bei Genua im 33. Lebensjahre gestorben. Er war am 11. Nov. 1851 in Dresden geboren und hatte seine künstlerische Ausbildung auf der Düsseldorfer Akademie erhalten. Zur Ausschmückung der Nationalgalerie nach Berlin berufen, führte er dort in den Skulpturensälen und in den beiden Corneliussälen allegorische und mythologische Wandgemälde in Wachsfarben aus. Auf der Düsseldorfer Ausstellung von 1880 erschien ein größeres historisches Genrebild, „Die Beerdigung des Frauenlob in Meißen“. Später unternahm er eine Reise nach Ägypten, von welcher er die Motive zu einigen Genrebildern aus dem Volksleben („Schöpfbrunnen in Ägypten“) heimbrachte.

C. v. F. **Gilbert Randon**, der bekannte Pariser Karikaturenzeichner, ist am 1. April, 73 Jahre alt, zu Paris verschieden, nachdem er seit sechs Jahren gelähmt und ganz arbeitsunfähig geworden war. Geboren 1810 in Lyon, kam er nach einer wechselvollen Jugend, während welcher er sich als Schreiber, Buchhändler, Quartiermeister, Lithograph, Vignettenzeichner und Photograph versucht hatte, im Jahre 1850 nach Paris, zuerst in die Redaktion des Journal pour rire, dann in die des Journal amusant, und versorgte nun die Pariser illustrirten Blätter während eines Menschenalters mit seinen durch Komik und Humor ausgezeichneten Skizzen aus dem Soldatenleben, das ihm eine unerschöpfliche Quelle zu bieten schien. In der langen Zeit seines Siechtums war der gebrochene Künstler auf die Hilfe seiner Freunde und die Unterstützungen angewiesen, die ihm das Journal amusant und das Ministerium der schönen Künste zukommen ließen.

Kunsthistorisches.

Fr. **Professor Maspero**, der Direktor des Museums von Boulaq bei Kairo, hat, auf der Rückreise von seiner jährlichen Inspektionsreise in Ober-Ägypten begriffen, in Ekhmin, dem altägyptischen Khemnis, der Panopolis der Griechen, auf halbem Wege zwischen Assiut und Theben, eine bisher unbekannte und unberührte Totenstadt von ungeheurer Ausdehnung entdeckt. Soweit bisher festgestellt werden konnte, rührt dieselbe aus der ptolemäischen Periode her, indessen werden die fortgesetzten Aufdeckungen wahrscheinlich auch ältere Partien zu Tage fördern. Fünf große Katakomben wurden bereits eröffnet und ergaben 120 Mumien in vortrefflicher Erhaltung. Die Totenstadt enthält einer oberflächlichen Schätzung nach mindestens 6000 Mumien; von diesen dürften nur etwa ein Fünftel ein historisches oder archäologisches Interesse besitzen; aber die Ernte an Papyrusrollen, Schmuckgegenständen und anderen Schätzen wird bestimmt in der Geschichte der ägyptischen Funde unerreicht dastehen und verspricht reiche Ausbeute für Kunst und Wissenschaft.

Kunstvereine.

M. **Ostdeutscher Kunstverein.** Im Anschluß an das in Nr. 25 dieser Zeitschrift enthaltene Referat über die Gründung eines Kunstvereins in Posen, und zur Wahrung der Interessen der dem Ostdeutschen Kunstverein angehörenden Vereine in Tilsit und Memel mögen folgende Bemerkungen hier Platz finden. Die Kunstvereine in Tilsit und Memel bestehen seit dem Jahre 1862 und haben in dem Zeitraume von 22 Jahren mit Ausnahme einer einmaligen Unterbrechung während des deutsch-französischen Krieges alle zwei Jahre Gemälde-Ausstellungen veranstaltet, welche stets von allen Kunststätten Deutschlands beschickt worden sind. Außer diesen periodischen Ausstellungen sind inzwischen kleinere Ausstellungen wertvoller Kunstwerke hervorragender Meister von diesen Vereinen veranstaltet worden. Trotz der ungünstigen Lage der Städte Memel und Tilsit und den damit verknüpften bedeutenden Transportkosten haben die beiden Vereine bisher mit dem mäßigen Jahresbeitrage von 3 Mk. gewirtschaftet und erst neuerdings den Beitrag auf 4 Mk. erhöht. Bei jeder Ausstellung ist nicht nur eine angemessene Anzahl guter Ölbilder und Kupferstiche zur Verlosung unter den Mitgliedern angekauft, sondern es sind auch stets namhafte Ankäufe von Privatleuten gemacht worden, und es ist in dieser Beziehung kein Rückgang, sondern eher eine Steigerung bemerkbar hervorgetreten. Die letzte Ausstellung von 1882 erzielte einen Ankauf von 25 Gemälden im Gesamtwerte von 9050 Mk. Erst im Jahre 1880 entstanden in Bromberg und Thorn Kunstvereine, welche sich nun den Vereinen in Tilsit und Memel zu einem Verbande anschlossen. Die Ausstellungen von 1880 und 1882 sind von diesem Verbande in einem zusammenhängenden Turnus veranstaltet worden, haben aber weder in Rücksicht auf den Kunstwert noch in materieller Beziehung die erhofften Resultate erzielt; es sind vielmehr in betreff der Kosten bei allen vier Vereinen ganz ungünstige Abschlüsse zu verzeichnen gewesen, und diese materiellen Mißerfolge haben wesentlich wohl den Wiederaustritt der Vereine Bromberg und Thorn herbeigeführt. Die Vereine Tilsit und Memel, welche nunmehr wie früher wieder auf sich allein angewiesen sind, können mit Genugthuung und Befriedigung auf ihre bisherigen Bestrebungen und Erfolge zurückblicken und haben daher auch im Hinblick auf die ihnen gesteckten hohen Ziele nicht gezögert, an die Veranstaltung der in diesem Jahre fälligen Ausstellung rüstig heran zu gehen. Dieselbe ist am 13. April in Tilsit, am 10. Mai in Memel eröffnet und wird am 1. Juni geschlossen werden. Die beiden Vereine bestehen also noch, und es ist kein Grund vorhanden, an ihrem Fortbestande zu zweifeln. Wir wünschen dem jungen Verein in Posen fröhliches Gedeihen und die besten Erfolge, dürfen aber wohl dieselbe freundliche Teilnahme für die Brüder in Tilsit und Memel in Anspruch nehmen.

Sammlungen und Ausstellungen.

†† **Der österreichische Kunstverein** hat in seinen Räumen eine „Jagdausstellung“ inscenirt, in der alles, was von Kunst und Kunstindustrie auf das edle Waidwerk Bezug hat, in hübscher Anordnung zur Anschauung gebracht wird. Die verschiedenen Säle wurden zu diesem Zwecke eigens dekorirt, mit Jagdtrophäen versehen und mit natürlichem Grün ausgestattet, so daß sich der Beschauer in ein vornehmes Jagdschloß versetzt findet. Das Hauptinteresse konzentrirt sich selbstverständlich auf die Jagdgemäldegalerie, die in Ölgemälden, Skizzen und Zeichnungen das Waidmannsleben nach den verschiedensten Richtungen hin illustrirt. Es ist darunter wohl viel Altes und Oftgesehenes, aber immerhin bietet diese Spezialkollektion der Jagdmaler genug interessante Momente, um es zu verdienen, angesehen zu werden. Nur schade, daß der Altvater der Jagd- und Wildmalerei, Fr. Gauermann, gar so spärlich vertreten ist! Ein einziges größeres Bild: „Der erlegte Bär“, aus der Sammlung des Prinzen Sachsen-Koburg-Gotha, hat sich eingefunden und dazu kommen ein paar kleinere Arbeiten, die nicht gerade zu seinen besten gehören. Von Hamilton, an welchen sich ebenfalls ein lokales Interesse knüpft, sind vier trefflich durchgeführte Bilder vorhanden; sie gehören der Sammlung des Fürsten Schwarzenberg an. Von der älteren Linie der Jagdmaler ist nur noch Verboeckhoven mit einem ganz vorzüglich gemalten Hochwildsidyll zu erwähnen und Max Haider mit Studien zu seinen zahlreichen Illustrationswerken, das Jagdleben betreffend. Wer hätte nicht „Herrn Petermanns Jagdbuch“ in den Händen gehabt und sich an den drolligen Jagderlebnissen ergötzt, die darin mit ebensoviel Humor als künstlerischer Verve verewigt sind! Die ausgestellten Federzeichnungen — es dürften deren einige Hundert sein — zeigen, welche intime Vertrautheit der Künstler mit dem Jagdleben in jeder Richtung besessen. Von den neueren Jagdmalern gebührt wohl ohne Frage Fr. Pausinger der Vortritt. Er ist ebenfalls mehr Zeichner als Maler, aber als solcher ein unübertrefflicher Meister. Seine Kohlekartons, die verschiedenen Lebensbilder der Jagdtierwelt behandelnd, sind in naturwahrer Auffassung und stimmungsvoller Durchführung bekanntermaßen Perlen dieses Genres. Er belauscht das Hochwild in seinen entlegensten Winkeln und offenbart im Vortrag eine Unmittelbarkeit, die unter den modernen Illustratoren des Waidwerks selten zu treffen ist. — Wilhelm Richter schildert in seinen Bildern und Studien den edlen Jagdsport in höheren und höchsten Kreisen. Er gewinnt den nicht immer künstlerisch dankbaren Kaiserjagd-Motiven die besten Seiten ab und weiß die landschaftliche Dekoration der Scenerie malerisch anzupassen. Das Hauptinteresse liegt dabei freilich immer in der dargestellten Lokalität und in den Porträts der Jagdteilnehmer. A. Schrödl führt uns in größeren Bildern in unwirtliche Einsamkeiten oder nach den verlassenen Triften des Hochgebirges. Ganz treffliche Jagd- und Wildstücke finden sich ferner von dem Düsseldorfer Maler Hans Deiker, zumeist aus der Galerie des Fürsten zu Solms-Braunfels, ferner von Benno Adam, Otto Grashey (München) und Arthur Thiele (Wien). Von A. Zampis, dem erst kürzlich verstorbenen Wiener Künstler, hat sich ein großes Aquarell: „Englische Fuchsjagd“ eingefunden, welches ihn als Meister dieses Genres trefflich repräsentirt. Hans Canons „Rüdenmeister“ (Eigentum des Grafen Wilczek), eine martialische Gestalt, erinnert in Auffassung und Vortrag an alte niederländische Meister. Ausnehmend schwach ist das eigentliche Jagdgenrebild vertreten. Vor allem fehlt Mathias Schmidt. Dagegen bieten landschaftliche Stimmungsbilder mit Jagdstaffage eine erkleckliche Auslese. Davon sind wohl Conr. Wimmers fein der Natur abgelauschte Studienblätter und Ed. Ockels Motive märkischer Landschaften besonders hervorzuheben. Namentlich ist sein größeres Gemälde „Am Stinnitzsee im Spätherbst“, was Stimmung und koloristischen Reiz anbelangt, eine vorzügliche Leistung. Der Katalog bezeichnet das Bild infolge der Jagdausstellung als „Märkische Landschaft mit Rehen“. Rehe sind aber auf dem ganzen Bilde nicht zu finden! Wahrscheinlich haben sie sich in das nahe Wäldchen zurückgezogen.

Fy. **Der Ostasienreisende Guimet** hat der Stadt Paris sein „Museum der ostasiatischen Religionen“ geschenkt, welches außer etwa 11000 Bänden oder Handschriftenrollen an 25000 Kunstgegenstände enthält. Die interessantesten Stücke desselben bildeten eine der Zierden der Ausstellung des Trocadero im Jahre 1878. Das Ganze war bisher in Lyon, der Vaterstadt des Sammlers, aufbewahrt, fand da aber nicht die wünschenswerte Beachtung. Guimet macht sich überdies anheischig, jährlich 80–100000 Francs für den Unterhalt des Museums und die Besoldung von Lehrern für die asiatischen Sprachen hinzuzufügen, wenn der Pariser Gemeinderat für die passende Unterbringung der Sammlung und die sonst erforderlichen Lokalitäten zu sorgen sich verpflichtet.

Vermischte Nachrichten.

Fy. **In der Festsitzung des deutschen archäologischen Instituts in Rom**, womit dieses die Reihe seiner winterlichen Zusammenkünfte am 25. April abschloß, besprach Professor Jordan aus Königsberg die wichtigen Entdeckungen, welche in den letzten Monaten auf dem Forum stattgefunden hatten, zunächst jene des Vestalenhauses. Er wies darauf hin, wie der Kult der Vesta zusammen mit dem der Laren u. Penaten

an [illegible] Staats vereinigt, einem Zeichen [illegible] [illegible], das sich nicht [illegible] ersten Entdeckung der römischen Königszeit. Eine Betrachtung der verschiedenen Gebäude führe demnach ganz natürlich zurück in die Zeit der Gründung Roms, es [illegible] jetzt auf [illegible] dem Alter und der Entstehung nach von letzterer [illegible]. Über den Namen derselben, Atrium Vestae, sei kein Zweifel, wohl aber sei, nach seiner Ansicht, die Zeit, welcher das aufgedeckte Gebäude angehöre, bisher mit Unrecht [illegible] des Zeitalters Severus und der Julia Domna erklärt worden. Es lasse sich nämlich damit unmöglich die Inschrift einer anstoßenden Kapelle in Übereinstimmung bringen, welche nicht aber die Zeit [illegible] zurückweise. Er habe daher, um die Richtigkeit seiner Ansicht festzustellen, die vorhandenen Mauern einer genauen Durchforschung unterzogen, um womöglich davon Ziegelstempel aufzufinden. Dies sei auch in [illegible] Maß gelungen, und es stellte sich bei ihrer Prüfung heraus, daß die ältesten aus den Jahren 59—95, spätere von 110—125 herrühren. Andere Stempel ohne Datum gehören der hadrianischen Zeit an und es könne daher keinem Zweifel unterliegen, daß das Haus der Vestalen in die Regierung dieses Kaisers zu setzen sei. Damit stimme [illegible] erwähnte Inschrift der anstoßenden [illegible] spätere Ausbesserungen lassen sich leicht an dem [illegible] Mauerwerk erkennen. Ohne die einzelnen Teile des Baues näher zu untersuchen, verweilte der Vortragende länger bei einem großen Kreise von Ziegelplatten mit [illegible] davon auslaufenden Mauern, welche ihm inmitten des Atriums einen Garten einzufassen scheinen, übrigens durch einen Ziegelstempel sich als noch diokletianisch bestimmen. An denselben schließt sich ein Wasserbehälter, wie er dort in in That nicht fehlen durfte. Der Vortragende äußerte die Vermutung, der Neubau des Hauses der Vestalen und der anstoßenden Gebäude der Via sacra in Hadrianischer Zeit möge wohl mit der Erbauung des Tempels der Venus und Roma in Zusammenhang stehen, und schloß mit dem Wunsche, es möge nun auch bald die Kirche S. Maria Liberatrice demolirt, und an ihrer Stelle die alte Regia aufgedeckt werden. Hierauf las Herr Gatti einen Vortrag Stevenson's, der die Darstellung Roms und einzelner römischer Monumente auf Zeichnungen und Gemälden des Mittelalters und der Renaissance zum Gegenstande hatte und durch eine reiche Serie von Nachbildungen der betreffenden Dokumente begleitet war.

B. **Stuttgart.** Das Ergebnis der in unserem letzten Bericht erwähnten Sammlung für die Zwecke des Vereins zur Förderung der Kunst ist jetzt publizirt. Der Gesamtertrag beläuft sich auf 60321 Mk. 97 Pf., darunter 25000 Mk. von I. M. der Königin. Über die Verwendung der Gelder sind jetzt folgende Entschlüsse gefaßt: Die Gabe I. M. der Königin wird zu einem monumentalen Brunnen verwendet, welcher auf der sog. Eugensplatte zu stehen kommen soll; und es soll hierfür eine beschränkte Konkurrenz unter württembergischen Architekten und Bildhauern eröffnet werden. Das dazu niedergesetzte Preisgericht besteht aus den Herren Oberbaudirektor v. Egle, Bildhauer Miller in München und Kunstschuldirektor Schraudolph. Das eigentliche Erträgnis der Sammlung mit 35000 Mk. ist einesteils zur Ausschmückung der katholischen Marienkirche und der Garnisonskirche, andernteils zur Beschaffung einer Monumentalbüste Danneckers bestimmt, die am Ende der Danneckerstraße ihren Platz finden soll. Der Rest mit etwa 12—14000 Mk. wird reservirt für ein Goethe-Denkmal. Hiermit wäre die Thätigkeit des vielfach bekrittelten und durch mehrere satirische Flugblätter bespöttelten Damenkomité's abgeschlossen und die erhitzten Gemüter können sich beruhigen.

☐ **Aus den Wiener Ateliers.** Rührige Thätigkeit wird gegenwärtig im Atelier von Prof. Viktor Tilgner entfaltet. Sie gilt zumeist der Fertigstellung der von uns schon vor zwei Jahren erwähnten reizenden Kindergestalten, die einen Brunnen der kaiserlichen Villa in Ischl zu zieren bestimmt sind. Der größte Teil der Gruppe ist bereits in Marmor ausgeführt in doppelter Lebensgröße. Zwei Putten, die diesem Werke angehören, befanden sich auf der Jahresausstellung des Künstlerhauses. In Tilgners Atelier sind die übrigen Figuren des Brunnens nahezu vollendet zu finden, vollendet in mehr als einem Sinne, denn die erwähnten Werke gehören zu dem Gelungensten, was die moderne Wiener Plastik geschaffen hat: jede Falte, jede Linie ist voll Leben und Bewegung. Dies gilt auch von einer Reihe anderer Figuren, die gegenwärtig in Tilgners Atelier ihrer Vollendung entgegengehen. Wir meinen die in der Kunst-Chronik schon flüchtig erwähnten Figuren des griechischen, englischen und deutschen Drama's, dargestellt durch Phädra, Falstaff und Hans Wurst. Von zweien dieser Figuren, die für die Logenaufgänge des neuen Hoftheaters bestimmt sind, sehen wir heute die Hilfsmodelle in halber Größe der Ausführung fertiggestellt. Vom Hans Wurst ist erst ein kleines Modell in Gips vorhanden. Eine vierte hierhergehörige Figur (das spanische Drama, repräsentirt durch den Richter von Zalamea) harrt noch der Ausführung. Ferner finden wir bei Tilgner zwei Entwürfe zu Statuen, die für den Festsaal des neuen Rathauses bestimmt sind. Es ist das Standbild von Herzog Albrecht von Sachsen-Teschen und das des Bürgermeisters Stefan von Wohlleben. Beide sind im Kostüm der Zeit dargestellt, einstweilen in halber Größe der Ausführung; von der Statue des Herzogs ist das Gipsmodell, von der des Bürgermeisters das Thonmodell so gut wie fertig. An Originalbildnissen der genannten Persönlichkeiten hat der Künstler für Herzog Albrecht das reiche Material der Albertina benützt, für Wohlleben das Bildnis von Lampi. Zu erwähnen sind noch die Hilfsmodelle zweier Figuren für das neue Parlamentshaus. Phidias und Homer sind darin dargestellt. Die ausgeführte Figur des letzteren befand sich auf der Jahresausstellung im Künstlerhause. Nicht zu vergessen sind die großen Thonmodelle von zwei Hermenkaryatiden für den Innenschmuck des neuen naturhistorischen Hofmuseums. Sie stellen zwei Eingeborene von Neu-Guinea (Mann und Weib) dar, sind sehr charaktervoll aufgefaßt und gehören einer Reihe von ethnographischen Typen an, die Tilgner für den erwähnten Prachtbau zu liefern hat. Ähnliche große Aufträge haben die Bildhauer Jos. Hoffmann und R. Weyr erhalten. Bei Tilgner finden wir schließlich noch die Porträtbüste der verstorbenen Fürstin Esterhazy-Hohenlohe und die Thonskizze eines Hummel-Monuments für Preßburg. Die nach unten zu verjüngte Herme des Tondichters steht auf einer reichgestalteten Basis. Rechts gewahren wir eine Muse, links ein Kind, das einen Kranz emporhält.

Fr. In Genf wird eben die Reiterstatue des Generals Dufour aufgestellt, ein Werk des Berner Bildhauers Lanz und der Pariser Gießerei von Thiébaut Söhne. Der General sitzt in der Uniform, den Zweispitz auf dem Haupte, zu Pferde, die Linke hält die Zügel, die erhobene Rechte macht eine beschwichtigende Bewegung, womit der milde, versöhnliche Ausdruck des Antlitzes übereinstimmt, der den nicht vorwiegend als Kriegsmann, sondern als echt vaterländisch gesinnter Stratege in dem Sonderbundskriege bewährten Feldherrn charakterisiren soll.

*** Der Senat der Berliner Kunstakademie hat die Ermächtigung erhalten, bei künftigen akademischen Kunstausstellungen neben großer und kleiner Medaille als dritten Preis den der „ehrenvollen Erwähnung" zu erteilen.

Zeitschriften.

Revue des Arts décoratifs. No. 10.

Les meubles du XVIIIe siècle. Von P. Mantz. (Mit Abbild.) — Les ornements de la femme. Von A. Valabrègue. (Mit Abbild.) — Allégories et emblèmes. Von J. Grand-Carteret. (Mit Abbild.) — Beilagen: Encoignure Louis XV., ornée de bronzes dorées. — Esquisse d'un panneau décoratif. — Clefs en fer et fragments de serrures XVII et XVIII siècles.

Jahrbuch der kgl. preuss. Kunstsammlungen. V. 2. Heft.

Albrecht Dürers Bildnis des Kurfürsten Friedrich von Sachsen, genannt der Weise. Von W. Bode. Mit Radirung. — Ein Entwurf Michelangelo's zum Grabmal Julius II. Von A. Schmarsow. (Mit Abbild.) — Das Ornament der Kleinmeister. Von Alfr. Lichtwark. (Mit Abbild.) — Die Fresken im Palazzo Schifanoja in Ferrara. Von F. Harck. (Mit Abbild.) — Die gedruckten und illustrirten Gebetbücher des XV. und XVI. Jahrhunderts. Von W. von Seidlitz. (Mit Abbild.) — Der pommerische Kunstschrank im Kunstgewerbemuseum zu Berlin. Von J. Lessing. (Mit Abbild.)

Christliches Kunstblatt. No. 4. 5.

Ein Golgathabild von W. Steinhausen. — Bilder in Worten. — Von den ältesten Kirchen Roms. Von v. d. Knesebeck. — Bilder in Worten. — Über das Abendmahl des Lionardo da Vinci. — Kirchenbau und Kirchenschmuck in Nordamerika.

The Magazine of Arts. May 1884.
Fontainebleau: Village Communities of painters. (Mit Abbild.) — Illustrations of Musset. — Some Venetian visiting cards. (Mit Abbild.) — Sculpture at the comédie française. Von A. Egmont Hake. (Mit Abbild.) — Elzevirs. Von A. Lang. (Mit Abbild.) — Adolf Wenzel. Von H. Zimmern. — Syonhouse. II. Von E. Balfour. (Mit Abbild.) — The Lady of Schloss Ambras. Von J. Cartwright.

Der Formenschatz. Heft V.
Schlüsselschild aus Schmiedeeisen, Ende des XV. Jahrh. — Musterblatt von Druckschriften des Augsburger Buchdruckers Raschold (1486). — Dürer: Das kaiserl. Wappen mit dem goldenen Vliess. — Burgkmair: Symbol des Friedens. — Brosamer: Entwurf zu einer reich ornamentirten Flasche. — Titelblatt von einem Ausschreiben des Rathes der Stadt Ulm v. J. 1531. — P. Flötner: Entwurf zu einer reichen Säule. — Titel aus dem Turnierbuch v. Feyerabend 1566. — Amman: Vier Umrahmungen aus dem „Heldenbuch". — Goltzius: Sonne und Mond. — Watteau: Liebespaar.

The Academy. No. 625 u. 626.
Über die Zeitbestimmung der italischen und deutschen Hausurnen. By R. Virchow. Von K. Blind. — Maspero in Egypt. Von A. B. Edwards. — The fine art society.

The Portfolio. No. 173.
Portraits. Von W. Ch. Lefroy. (Mit Abbild.) — Five Cinquefoils. Von A. H. Church. (Mit Abbild.) — Head of Christ on the cross, by F. Rude. Von P. G. Hamerton. (Mit Abbild.) — On the Authorship of some italian Pictures. Von W. Armstrong. (Mit Abbild.)

Gazette des Beaux-Arts. Mai.
Le salon de 1884. Von Fourcaud. — Les livres d'heures du duc de Berry. Von L. Delisle. (Mit Abbild.) — Michel Colombe. Von L. Palustre. (Mit Abbild.) — Félix Bracquemond, peintre graveur. Von Alfr. de Lostalot. (Mit Abbild.) — Les collections de Fulvio Orsini. Von P. de Nolhac. — Le cheval dans l'art. Von Duhousset. (Mit Abbild.)

Mitteilungen des k. k. österr. Museum. No. 224.
Litterarische Publikationen Sr. K. H. des Kronprinzen Rudolf. — Gründung eines Museums von Gipsabgüssen in Wien. — Die moderne Graphik auf der Wiener graph. Ausstellung. Von R. Eitelberger. — Arbeitsunterricht in Frankreich. — Der Laaser Marmor auf der XIV. Jahresausstellung im Künstlerhause zu Wien.

L'Art. No. 479.
Le Salon de 1884. (Mit Abbild.) — Le Musée de Salzbourg. Von N. Gehuzac. (Mit Abbild.) — Histoire de la peinture à l'encaustique. Von H. Cros et Ch. Henry. (Mit Abbild.)

Auktionskataloge.

Catalogue de gravures et eaux-fortes provenant des collections Kaathoven et Jeronimo de Vries. Vente 3–5 juin par Frederik Muller et Co. Amsterdam. 792 Nos.

Catalogue de dessins anciens provenant des successions de W. N. Lantsheer et Jeronimo de Vries. Vente 3 et 4 juin par Frederik Muller et Co. Amsterdam, Doelenstraat 10. 400 Nos.

Auktionskatalog der Gemäldegalerie aus der Verlassenschaft Sr. Durchlaucht des Fürsten Philipp von der Leyen und Hohengeroldsegg auf Schloss Waal sowie einiger kleinerer Gemäldesammlungen. Versteigerung durch J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne) Köln. 149 Nummern, mit neun Lichtdrucken.

Anfrage.

Wir suchen ein Porträt Jahns, des Turnvaters, ein Aquarell vom Maler Cornicelius in Hanau. Dasselbe war früher im Besitze einer Verwandten des Malers Spangenberg und wurde mit deren Nachlasse der Kunsthalle in Hamburg vermacht. Daselbst soll sich jedoch, wie eine Anfrage ergeben hat, das gesuchte Porträt nicht befinden. Sollte einer der Leser dieses Blattes über den jetzigen Ort bez. Besitzer des Bildes Auskunft geben können, so bitten wir hiermit freundlichst darum.

Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft
vorm. Fr. Bruckmann in München.

Inserate.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von August Pries in Leipzig

19. Jahrgang.

Beiträge

und an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8 zu richten.

22. Mai

Nr. 32.

Inserate

à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1884.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von Oktober bis Ende Juni jede Woche am Donnerstag, von Juli bis Ende September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Korrespondenz.

Düsseldorf, im Mai 1884.

Die Kunsthalle erweist sich immer mehr von dem günstigsten Einfluß auf unser Ausstellungswesen: das erkennen nachgerade auch die Pessimisten an, die von der Idee eines solchen Institutes nichts wissen wollten. Die Gelegenheit zu Kollektivausstellungen ist damit ein für alle Mal eröffnet und in der jüngst verflossenen Zeit mit bestem Erfolge benutzt worden. Bot auch eine Ausstellung älterer Düsseldorfer und anderer Arbeiten zur Feier der Weihnachtszeit bei weitem nicht das, was eine Gesamtvorführung derartiger, im hiesigen Privatbesitz reichlich vorhandener Wertstücke zu leisten im stande wäre, so kam dabei doch manches interessante Bild und namentlich eine Reihe kleinerer, leicht gehaltener Bildchen zum Vorschein, die teils überhaupt noch nicht bekannt waren, teils bei ihrem Wiedererscheinen durch ihre Lebenskraft überraschten. Aber eine wirkliche Bedeutung gewann das Unternehmen durch die Ausstellung der gezeichneten Entwürfe für das Luther-Denkmal von Gottfried Schadow aus dem Besitze seines Schwiegersohnes Bendemann. Immer deutlicher erkennen wir, daß dieser große Meister eine viel universellere Künstlerbegabung darstellt, als man aus seinen ausgeführten plastischen Arbeiten — auch bei unbedingter Hochschätzung — abzunehmen vermag. Die würdige Publikation seiner köstlichen Zeichnungen im Besitze der königl. Kunstakademie zu Berlin und der Direktors Bendemann ist eine Schuld an die preußische Kunstgeschichte, welche man an leitender Stelle abzutragen nicht länger säumen sollte. Auch die Reproduktion der seltenen Radirungen wird erst das Bild des Meisters vervollständigen können.

Von einschneidender Bedeutung für die hiesigen Kunstanschauungen war alsdann die Vorführung der französischen Abteilung von der Ausstellung der graphischen Künste in Wien. Sie ist im wesentlichen den Bemühungen des Professors Forberg zu danken. In einer Zeit, die dem befestigten Grundbesitz der Kupferstecherkunst — wenigstens im nördlichen Deutschland — jeden Rechtsanspruch entziehen möchte, kann das Erscheinen einer bei der Nachbarnation in ungeahnter Entwickelung befindlichen Ausübung dieser Kunst nicht ohne großen Eindruck vorübergehen, zumal wenn gleichzeitig damit die Vereinseitigung dargethan wird, in der sich die gleichartigen Bestrebungen auf unserem vaterländischen Boden befinden. Eine ins einzelne gehende Besprechung hat von anderer Seite zu erfolgen; nur das sei erwähnt, daß die Arbeiten Gaillards, trotz des Widerspruches aus Zunftkreisen, unserer Künstlerschaft den lebhaftesten Anteil abgewonnen haben. Hört man freilich dazwischen Sentenzen, und noch dazu aus dem Munde bewährter Künstler, wie: „Im günstigsten Falle kommt er der Photographie nahe“, dann kommen Einem doch wieder recht ernste Zweifel, ob die Kunst dabei gut fährt, wenn die Herren vom Fach bei der Wertbemessung der Einzelleistungen ihren Wünschen gemäß unter sich bleiben. Wer die selbständig wirkende Kunst in einem Blatte von Gaillard nicht fühlt, der mag konsequenterweise eine Photographie einem Bildnisse von Lenbach vorziehen.

Auch die Ausstellung der großen Kreuzigung, welche E. von Gebhardt vor kurzem vollendet hat, war in würdiger Weise doch nur in der Kunsthalle möglich. Das Bild, in kolossalen Dimensionen, ist für eine Kirche in Reval bestellt und erhält seine Umrahmung und dem entsprechend auch sein schmales, hohes, oben im Rundbogen abschließendes Format von monumentaler Architektur. Trotz der Beeinträchtigung, welche die Ausstellung der rahmenlosen Leinwand bedingte, war der Eindruck des Werkes ein mächtiger. Der Meister hat sich im wesentlichen an die Komposition seines Bildes in der Kunsthalle zu Hamburg gehalten. Einschneidende Änderungen waren nur durch das schmale Format und die Konzentrierung geboten. Im Mittelpunkte rechts vom Kreuze des Erlösers sieht man zwei Krieger, über den Vorgang die Meinung tauschend. Der Durchblick eröffnet zwischen Gebüschen rechts und links den weiten Ausblick in die vom Flusse durchströmte Thalebene.

Zunächst erweist das neue Werk, wie innerlich groß das ältere Vorbild in Hamburg gedacht und empfunden war, denn es hat sich der einfach räumlichen Dehnung gewachsen gezeigt. Aber es nimmt gleichzeitig in der Entwickelung des Meisters eine markante Stelle dadurch ein, daß es ihn den Schwung seiner Kräfte bei rücksichtslosem, lediglich auf die Wirkung im ganzen gerichteten Vorgehen kennen lehrte. Dem Auftrag entsprechend, ist das Kolossalbild in wenigen Monaten vollendet worden; ein großer Teil seiner Stärke war dadurch bedungen. Da gab es keine Zeit zu zweifeln, und so erscheint auch in der Arbeit kein Schwanken, nichts Gequältes, keine Velleität. Freilich wächst bei der Dehnung auch das Herbe im Ausdruck bis zum höchsten Maß. Die Mutter Gottes wird vielleicht manchem Beschauer nicht so von innen heraus bewegt erscheinen, wie sie der Künstler empfand. Auf das Volk — und für dieses ist ja das Werk bestimmt — wird sie ihre Wirkung so wenig verfehlen, wie das Leidensbild des Erlösers — ein Akt von unvergleichlicher Meisterschaft. Wie weit Gebhardt in seinen künstlerischen Schlußfolgerungen geht, möge daraus erhellen, daß die Tafel am Kreuze des Heilandes estnische Sprache zeigt, und daß über dem Haupte des bösen Schächers der Name eines bekannten estnischen Straßenräubers — für seine Landsleute — zu lesen ist.

Für die städtische Gemäldesammlung ist nach längerer Pause eine glückliche Erwerbung in dem Bilde von **Brütt** „Verurteilt“ gemacht worden. In dem Gerichtssaal, einem großräumigen hohen Barockinterieur mit Pilasterstellungen, dessen dem Beschauer voll zugekehrte Längswand mit einem alten rotleuchtenden Ölbilde im Stile des 17. Jahrhunderts geschmückt ist, sieht man, nach beendigter Gerichtsverhandlung, links den Vorsitzenden mit Barett und Talar am Richtertische, den die Beisitzer verlassen haben. Er stützt das Kinn in die Hand und scheint mit seinem sanguinisch intelligenten Gesichte teilnahmlos in den leeren Saal zu schauen, faßt indes wohl die unglückliche, jugendliche Verbrecherin ins Auge, die in den Anklageschranken weinend zusammengesunken ist, so daß man von ihrem Gesichte nichts sieht. Dem Schließer rechts fehlt offenbar der Mut, das unglückliche, der Teilnahme würdige Geschöpf zur Rückkehr in die Zelle zu mahnen. Links am unteren Ende des Richtertisches empfangen die Zeugen in glücklicher Charakteristik roher Teilnahmlosigkeit ihre Gebühren, während im Hintergrunde der alten verzweifelnden Mutter vom Verteidiger Trost zugesprochen wird. — Das ist alles nicht eben neu und braucht auch gar nicht neu zu sein. Aber bei geschlossenem, knapperem Ausdruck der Empfindung, als sie der stets interessante Künstler in früheren Werken zeigt, hat er vor allem ein Bild im engen künstlerischen Sinne des Wortes zustande gebracht. Das Ganze ist durchaus malerisch gedacht und in dieser Anschauung auch produziert. Nur durch zwei leuchtende Flecke wird der große Zug der dunkeln Masse unterbrochen. Die Wirkung ist tief durch rein koloristische Qualitäten.

Die Konkurrenz der Kunsthalle spornt die Privatausstellungen zu gesteigerter Thätigkeit an. **Schulte's** Salon leistet alles nur Denkbare und kann mit vollem Rechte ein internationaler genannt werden. Franzosen und Italiener wechseln mit Düsseldorfern und den Vertretern vaterländischer Kunst aus ganz Deutschland und Österreich. Schwerlich dürfte man sich in Düsseldorf eines ähnlichen Eindruckes erinnern, wie ihn „Die beiden Schwestern“ von **Giron** hervorgerufen haben. Für einen Nichtkünstler ist es wirklich eine wohlthuende Wahrnehmung, endlich einmal eine große Künstlerschaft in ihrem Urteil über ein Kunstwerk einig zu sehen. Hier war die sonst oft behauptete Einigkeit in der That kein Schein, denn die vereinzelten Stimmen, welche den Verbrauch der Leinwand bedauerten, kamen dieses Mal weder quali- noch quantitativ in Betracht. Aber auch darüber wurde eine starke Majorität erzielt, daß das Bild mit seinen Dimensionen stehe und falle. Was in diesem Werke hauptsächlich Wirkung thut, die große Einfachheit des beneidenswerten Könnens, kann freilich im wesentlichen nur von Künstlern gefaßt werden.

Bei der Zweimillionenfrage im preußischen Abgeordnetenhause sind viele treffliche Gesichtspunkte der Erörterung unterzogen worden, aber keiner dachte daran, wie wünschenswert disponible Fonds in der Hand unserer sachkundigen Staatsleitung wären, um

davon hervorragende Werke nichtdeutscher Künstler anzukaufen und so den heimischen einen ewig sprudelnden Quell künstlerischer Anregung zu eröffnen, denn die Nationalität der Kunst wird nicht berührt von dem internationalen Austausch der Kunstmittel, wie das Studium der alten Meister aller Nationen beweist. In der Kunstindustrie hat man das Prinzip längst anerkannt und mit bestem Erfolg. Die internationalen Ausstellungen von vier zu vier Jahren bieten für ein internationales Museum keinen Ersatz. Übrigens würde dieser Vorschlag in höheren Kreisen kaum auf erstaunte Gesichter stoßen.

Die einheimische Kunst hat seit dem letzten Berichte zumal bei Schulte des Guten viel geboten. Auf dem Gebiete der Porträtmalerei herrscht rege Thätigkeit. Als die hervorragendste Leistung dieser Gattung ist das Bildnis Peter Janssens (fast ganze Figur mit Pinsel und Palette vor der Staffelei sitzend) von Crola zu bezeichnen. Ernst, groß und tüchtig in der Auffassung, treu in der Wiedergabe, solid in des Wortes vollster Bedeutung, von technischer Vollendung. Das spreizt sich nicht geistvoll mit der eigenen Individualität, die man dem gemalten Dulder aufzwingt, die Meisterschaft ordnet sich freudig der Natur unter und so sollte es beim Bildnis immer sein. Crola tritt mit diesem Werke in die erste Reihe der deutschen Porträtmaler.

Als bedeutende Leistung ist ferner das Porträt der Königin Victoria von England (lebensgroßes Brustbild) von Carl Sohn zu nennen. Zeigte sich der Künstler schon in den vorangegangenen Bildnissen der Kaiserin Eugenie und verschiedener Mitglieder des englischen Königshauses den schwierigen, mitunter recht undankbaren Aufgaben voll gewachsen, so bot er in dem bezeichneten Porträt ein Werk, das in dem koloristischen Wurf sich an die Seite gewisser alter Meister stellt. Das weiße Kopftuch auf dem schwarzen Kleid gegen den hellgrauen Hintergrund giebt — ohne Farben — eine Farbenwirkung von ebenso großer Energie als eindrucksvoller Einfachheit. — Wie beliebt Sinkel bei den Damen ist, zeigt die unendliche Reihe seiner bei Schulte zur Ausstellung gelangten Porträts. Innerhalb der ihm gezogenen künstlerischen Grenzen findet er in der weiblichen Natur den die Erscheinung bedingenden Reiz oft mit glücklicher Auffassung. Weniger scheint sich seine künstlerische Kraft den Männern gegenüber als ausreichend zu erweisen.

Unter den Landschaftern, welche nicht in regelmäßiger Folge ausstellen, verdient H. Krüger in erster Reihe genannt zu werden. Ein umfangreicher „Blick auf Sorrent" zeigt zwar nicht die volle Energie seines Vorbildes Oswald Achenbach, erscheint aber zu voller künstlerischer Selbständigkeit gereift, die in ihrer milderen Individualität außerordentlich anziehend wirkt und dem Italienschwärmer doch auch wieder etwas bietet, was ihm in des Altmeisters Bildern nicht begegnet. Mit solchen Werken sollte der Künstler sich bald eine treue Heerfolge im Publikum schaffen.

In Hans Herrmann tritt uns ein eminentes Talent und eine durchaus charaktervolle künstlerische Physiognomie entgegen. Der junge Künstler hat seine Studien auf der Berliner Akademie begonnen, unter Gussow die Malklasse durchgemacht und dann drei Jahre bei Dücker als Meisterschüler der Düsseldorfer Akademie gearbeitet. Der künstlerische Erziehungsgang erweist sich als ein vortrefflicher. Die Vorarbeit Gussows kommt doch den Ciseleuren seiner Rohformationen in den meisten Fällen zu statten. Bei Herrmann zeigt sich das Doppelelement in glücklichster Vereinigung. Nach einer Studienreise durch Holland entnimmt der Künstler mit Vorliebe seine Motive dem Kanalleben der dortigen Städte: Morgenstimmungen von herbstlicher, in weißlichem Nebel schwimmender Kühle, belebt durch den Verkehr der Schiffer, Fischverkäufer, Mägde von schmucker Haltung und allerhand Volk. Die Bewegung der kleinen Figuren von äußerster Lebendigkeit beherrscht der Künstler so sicher, daß ihm schon dadurch eine eigene Bahn vorgezeichnet ist. Im landschaftlichen Eindruck möchte einer „Morgenstimmung aus Vlissingen" (bei Schulte ausgestellt) der Preis zuzuerkennen sein. Seine Spezialität sind die Fische und ihre koloristische Mitwirkung in dem Bilde des holländischen Marktlebens. Ein großes Fischstück, das Referent in dem Atelier des Künstlers sah, wird bei passender Ausstellung die Aufmerksamkeit der realistischen Künstlerkreise im höchsten Maße auf sich ziehen. — Von H. Suykens, einem Schüler der akademischen Meisterklasse unter W. Sohn, erschien bei Schulte ein außerordentlich zart empfundenes, so zu sagen weiß in weiß gemaltes Bildchen, das eine Konfirmandin mit Kranz und Schleier darstellt. Die Richtung des den Franzosen zugewandten, nach höchster Aufrichtigkeit gegenüber der Natur strebenden Künstlers findet hier im ganzen wenig Verständnis. So eigenartige Erscheinungen würden sich vorteilhafter durch eine Kollektivausstellung von Arbeiten einführen. Im Einzelnen werden sie von dem koloristischen Lärm niedergeschrieen.

Häufiger begegnete man in letzter Zeit sowohl bei Schulte als bei Bismeyer & Kraus den Arbeiten von G. v. Bochmann. Der Künstler scheint sich in eine Spezialität zu verschränken, die bei allem Erfolg, den sie ihm einträgt, doch hoffentlich nicht als sein letztes Wort zu gelten hat. Es handelt sich um Wunderthaten unter der Lupe. Esthnische Landschaften mit trefflich bewegter Bauernstaffage, bei der namentlich die Charakteristik der Pferde eine große Rolle

zeigt. Übrigens alles groß gedacht und von tiefer stimmungsvoller Wirkung mit einem kennzeichnenden Stich ins Braune. — Bei Bismeyer & Kraus sahen wir, von Berlin herübergekommen, eine Kollektion französischer Impressionisten, die man doch wohl unter dem Gesamtbilde, welches die französische Kunst und speziell das französische Können gewährt, nicht ernst nehmen sollte, selbst wenn man nicht berücksichtigt, daß eine solche Auswahl noch keineswegs eine Vorstellung von dem Niveau der Richtung giebt. — Als bedeutendste Erscheinung in genannter Ausstellung möchte der „Wallenstein" von Greifs zu bezeichnen sein. Der Künstler vereinigt ein großes Talent mit tüchtigem Können; aber weder diese Historie noch der vorangegangene Karl I. hatten etwas Überzeugendes. Wenn die Hauptfigur im Bilde den Beschauer ansieht, traut man ihr nicht mehr die Vertiefung in eigenes Denken und Empfinden zu, und beide Situationen verlangten eine solche Auffassung. — Sehr glücklich hat H. Jochmus, Meisterschüler der Akademie unter W. Sohn, seinen ersten Erfolg mit einem Bilde, das bei der letzten Jahresausstellung in der Kunsthalle sofort nach Amerika verkauft wurde, durch einen zweiten gerechtfertigt. Sein Bild „Reiter vor der Schmiede", im Kostüme des ausgehenden 17. Jahrhunderts, ging vor seinem Erscheinen in den Besitz von Bismeyer & Kraus über. Ehrliche Charakteristik, gute Pferde, geschmackvolle Dimension und vor allem ein durch das Malen im Freien begünstigter luftheller Ton sichern dem Werke seinen Weg. — Ein schönes Waldinterieur mit felsigem Terrain von Hartung zeigte diesen feinen Künstler, der, einer der letzten, Lessingsche Tradition pflegt, ohne nachzuahmen, im glücklichsten Fortgang seines Strebens.

Daß neben den im vorstehenden Bericht ausdrücklich hervorgehobenen Einzelerscheinungen die Kunstübung bewährter Kräfte in frischer Fortbewegung bleibt, bedarf nicht der Versicherung. Allen voran, wie immer, Andreas und Oswald Achenbach. Von letzterem fielen als ganz besonders hervorragende Werke auf: „Blick auf den Vatikan vom Tiberufer aus bei Abenddämmerung" und „Die Straße S. Giovanni in Laterano", geschlossen durch das in der sinkenden Sonne glühende Kolosseum, mit köstlicher Staffage. — „S. Lucia im Mondschein" erschien nahezu als eine Replik des vor einigen Jahren in Berlin bewunderten Meisterwerkes. — Andreas bot neben seinen immer gleich geschätzten Qualitäten neuerdings einige sehr anziehende Bilder, in denen ein nachgiebigerer Anschluß an den schlichten hellen Reiz der Natur mit dem stark betonenden Kraftaufwand in seinen letzten Werken wohlthuend kontrastierte. — In der großen Zahl anmutiger Bilder, welche [illegible] ausstellte, fiel ein verfallener Kirchhof durch Eigenartigkeit und schöne Empfindung auf.

Schließlich sei noch zweier Verlagsunternehmungen gedacht, die schon wegen der angewandten Technik bemerkt zu werden verdienen. E. Schulte publizirte zwei Landschaften von A. Achenbach, „Wassermühle" und „Mondnacht", in großen Photogravüren. Die Vorzüge des Meisters konnten keine bessere Übersetzung finden. Die Technik zeigt sich der weitesten Spannung von Höhe und Tiefe fähig. Der Verleger hat noch die Pariser Kunst in Anspruch genommen. Man wird ihr in Berlin sehr bald auf den Fersen sein. Hierbei eine vielleicht zu beherzigende Bemerkung! Unleugbar erwächst den Kupferstechern in der Photogravüre eine gefährliche Konkurrenz, wohl die erste, mit der im Ernst zu rechnen ist. Andererseits heißt es dem Publikum Sand in die Augen streuen, wenn man die Photogravüre als Resultat der Mechanik ausgiebt. Keine Platte dieser Gattung wird in den Druck gelangen, die nicht von berufener Künstlerhand aus dem Groben herausgearbeitet wurde. Wie wäre es, wenn diese Künstler auf den betreffenden Blättern genannt würden und zwar einfach mit dem Beisatz „sculpsit" in bekannter Abkürzung? Da geschähe ihnen nur ihr Recht und der Ehrgeiz, der vor der nackten Kupferplatte die Flügel hängen lassen mußte, fände Anreiz zu neuer Thätigkeit und ideellen Lohn. — Das zweite Unternehmen bedient sich der Lithographie, und soll schon darum willkommen sein. Die Verlagsfirma A. Bagel giebt zum Anschauungsunterricht in Schulen eine Folge von biblischen Bildern heraus, welche Fritz Roeber erfunden und gezeichnet hat. Der Künstler hat seiner reichen Phantasie freien, vielleicht mit Rücksicht auf den Zweck zu freien Lauf gelassen. Strenger und einfacher wäre eindrucksvoller gewesen. Auch könnte die Technik gerade durch größere und ruhigere Massen wirken. Aber immerhin bedient er sich derselben mit entschiedenem Erfolg und zeigt, daß zunächst für den Anschauungsunterricht die Lithographie mit ihrer Arbeit aufs höchste Licht Vorteile bietet, die leider bisher ganz unbenutzt geblieben sind. Möchte das verdienstliche Unternehmen dazu beitragen, das Interesse für eine der Wiedererweckung so durchaus würdige Kunst bei Künstlern und Publikum aufs neue zu beleben!

[illegible]

Sammlungen und Ausstellungen.

Sn. Die diesjährige Ostermeßausstellung des deutschen Buchhandels in Leipzig ist von so hervorragender Bedeutung in Bezug auf die künstlerische Seite des Buchgewerbes, daß sie alle ihre Vorgängerinnen tief in Schatten stellt. Von der zur Veranstaltung und Leitung des Unternehmens berufenen Kommission waren außerordentliche Anstrengungen gemacht, um neben der Jahresproduktion des deutschen Buch- und Kunsthandels auch eine Sammlung schöner und interessanter Erzeugnisse des Auslandes auflegen zu können, und wenn auch begreiflicherweise das Ausland in Bezug auf Masse nicht

schwer ins Gewicht fiel, so war doch das, was die großen Verlagsfirmen in London, Boston, Newyork, Paris, Turin, Mailand, Haag, Petersburg hergesandt, von so ausgesuchter Qualität, daß es völlig genügte, um den gegenwärtigen Stand der Leistungsfähigkeit des Druckgewerbes und des Geschmacks in der Bücherausstattung zu bestimmen. Es ist im höchsten Grade interessant und lehrreich, durch Vergleichung den Begriff eines schönen Buches, wie er den verschiedenen Nationen sich darstellt, aus gewissen hervorstechenden Eigentümlichkeiten der inneren und äußeren Ausstattung herauszuschälen. Wir wollen aber für heute auf dies auch unabhängig von der augenblicklichen Veranlassung leicht zu erörternde Thema nicht näher eingehen und unsere Leser vor allen Dingen auf den Katalog der Ausstellung*) aufmerksam machen, der nach ähnlichen Grundsätzen wie der Katalog der vorjährigen graphischen Ausstellung in Wien eingerichtet, aber mit etwas besserem Geschick zu stande gebracht wurde. Der in Halbleder einfach aber solid gebundene Quartband umfaßt nahe an 800 Seiten. Den Eingang bildet ein Aufsatz, welcher über die von dem bekannten Bibliophilen und Verlagsbuchhändler Heinrich Klemm in Dresden veranstaltete Separatausstellung niederländischer Wiegendrucke orientirt und an der Hand des aufliegenden Beweismaterials — neben den niederländischen Erstlingen des Buchdruckes hatte Herr Klemm aus seiner Sammlung eine Anzahl Mainzer Inkunabeln, chronologisch beginnend mit der 42zeiligen Bibel Guttenbergs (1450—1455), ausgelegt — die in jüngster Zeit mit der Hartnäckigkeit einer Seeschlange wieder von neuem aufgetauchte Streitfrage über die Priorität der Erfindung des beweglichen Letternsatzes nun hoffentlich endgiltig zum Vorteil Deutschlands und zum Nachteil Hollands entscheidet. Sodann folgt das Verzeichnis der Aussteller mit Beifügung der von ihnen ausgestellten Gegenstände; den Vortritt hat gebührenderweise die Klemmsche Sammlung, es folgen die Buchverleger, die Buchdrucker, die Landkarten und Lehrmittelproduzenten, weiter die graphischen Künstler und Gewerbtreibenden, Holzschneider, Stecher, Zinkätzer, Stein- und Lichtdrucker, Kunsthändler u. s. w., denen sich schließlich noch die Buchbinder, die Papierfabrikanten, die Schriftgießer und Stempelschneider in etwas dürftigem Gefolge anreihen. Die Hauptmasse unseres Quartanten bilden indes die nun folgenden vermischten Beiträge der verschiedenen Aussteller, an deren Herstellung die vorzüglichsten Druckereien sowohl des deutschen Sprachgebietes als auch fremder Länder sich beteiligt haben. Diese Anzeigen der Verleger und der Druckgewerbtreibenden sind in Bezug auf das Format des Papiers und der Druckfläche (Kolumne) sämtlich uniform eingerichtet, gemäß der von der Kommission gegebenen Vorschrift, im übrigen aber waltet völlige Ungebundenheit in Bezug auf Typen, Gruppirung des Satzes mit und ohne Illustrationen, auf Qualität und Farbe des Papiers u. s. w. Selbstverständlich ist dadurch innerhalb der Einheit des Formates und des Einbandes eine ungemeine Mannigfaltigkeit entstanden, an der nicht bloß diejenigen ihr Vergnügen haben werden, welche die Arbeit des Setzers und des Druckers oder den Wert des Papiers zu würdigen wissen; denn von Seite zu Seite fast giebt es etwas zu sehen, schwarze und bunte Bilder in den verschiedensten Reproduktionsweisen und alle mit einer nach Auszeichnung ringenden Sorgfalt gedruckt. Am meisten Freude an dem prächtigen Quartanten werden aber diejenigen empfinden, welche mit wachem Auge der Entwickelung und dem Fortschritt des deutschen Druckgewerbes seit Jahren gefolgt sind, ihnen bietet dieser erste neuartige Ostermeßkatalog die Bestätigung ihrer Überzeugung, daß Deutschland — mit Einschluß Wiens — auf dem Gebiete des Buch- und Kunstdrucks den Vergleich mit dem Auslande nicht mehr zu scheuen hat.

C. v. F. **Die Nationalgalerie zu London** wurde wieder kürzlich um einige wertvolle altitalienische Bilder bereichert. In der chronologischen Folge gebührt der erste Platz zwei kleinen Tafelbildchen Duccio's von Siena: es sind zwei der Scenen aus dem Leben Christi, welche die Predella der Rückseite seines großen Dombildes vom Jahre 1310 bildeten und deren 18 noch gegenwärtig in der Sakristei des Domes aufbewahrt werden. Bei der Dislocirung des Hauptbildes zu Anfang des 16. Jahrhunderts wurden einige jener Scenen zerstreut, und diesen letzteren sollen die nun in die Nationalgalerie gelangten beiden Tafeln angehören. Sie stellen die „Verkündigung" und „Christus, der den Blinden heilt" dar und charakterisiren ihren Schöpfer als den über alle heimischen Kunstgenossen hinausragenden Meister, welcher der Schule seiner Vaterstadt für lange Zeit ihre Richtung vorzeichnete. Derselben Schule gehört auch die nächste Acquisition an: ein Fragment mit einigen Frauenköpfen in Lebensgröße, aus dem Freskencyklus herrührend, womit Ambrogio Lorenzetti im Jahre 1331 die Wände von S. Francesco in Siena schmückte und die wir — da sie in späterer Zeit übertüncht worden waren und bei der versuchten Wiederaufdeckung im laufenden Jahrhunderte nur einzelne wenige Bruchstücke davongerettet werden konnten, — vorzugsweise durch die enthusiastische Beschreibung kennen, die Ghiberti in seinen Kommentarien davon entwirft. Auch die Erhaltung unseres Fragments läßt viel zu wünschen, insbesondre was die Farbe betrifft; doch zeigt die meisterhafte Zeichnung und der feine Ausdruck der Physiognomien den Fortschritt, dessen die sienesische Schule unter dem Einfluß der Stilweise Giotto's fähig war. Dem Ausgang des Quattrocento — ehe sich die Schule unter Sodoma nochmals zu frischer Blüte emporschwang — gehört endlich die „Himmelfahrt Mariä" an, von Matteo di Giovanni Bartolo, aus dem Dorf Monistero bei Siena stammend, eines der spätesten Werke des Künstlers, in denen er, neben dem seine Schule kennzeichnenden Festhalten an den Traditionen des Trecento, bis zu einem gewissen Grade auch moderner Einwirkung Raum gönnt. In unserm Bilde, dessen Figuren lebensgroß sind und das sich in der Komposition zwei Darstellungen des gleichen Gegenstandes von Sano di Pietro (1406—81) und Pietro Lorenzetti (c. 1290—1350) in der Galerie der Akademie zu Siena aufs engste anschließt, manifestiren sich dieselben besonders in dem Glanz und der Lebhaftigkeit des Kolorits, das leider der Harmonie entbehrt, und in dem Streben nach dramatischer Gestaltung und charakteristischem Ausdruck. — Eine zweite Gruppe von Neuanschaffungen gehört den norditalienischen Schulen an. Vorerst zwei Tafeln mit der Darstellung der Legenden von der Gerechtigkeit Trajans gegen die Witwe, der ihr Sohn ermordet worden war. Nach der geschnitzten Umrahmung derselben zu schließen, bildeten sie einst die Wände einer Hochzeitstruhe. Offenbar gehören sie der veronesischen Schule des 15. Jahrhunderts an, ohne daß genügend charakteristische Merkmale ihre Attribution an einen bestimmten Meister derselben gestatten würden. Als Specimina des Durchschnittskönnens jener Schule jedoch bilden sie eine wertvolle Bereicherung der Sammlung. — Zwei andre kleine Tafeln gehören der spätern lombardischen Schule an. Die eine, Madonna mit Kind, ist ein Werk Marco d'Oggione's, das aus der Galerie Manfrin stammt und noch weniger Eigenthümliches zeigt als sonst die Gemälde dieses Künstlers, so daß es nur als Illustration der Schule Lionardo's neben den bedeutenderen Werken derselben, welche die Galerie schon besitzt, Bedeutung gewinnt. Das andere ist eine bezeichnete Arbeit Martino Piazza's von Lodi, Johannes den Täufer in der Wüste darstellend, wie er in einer Grotte ein Trinkgefäß an dem spärlichen Strahl einer Quelle füllt. Es verrät in der sorgfältigen Modellirung der Gestalt des Heiligen, in seinem Gesichtstypus und der delikaten Behandlung des Haares, wie nicht minder in der Anordnung und dem Kolorit der Felslandschaft die Einflüsse der Manier Lionardo's. — Auch die florentinische Schule ist in den letzten Ankäufen mit einem Werke vertreten, der „Kreuztragung" von Ridolfo Ghirlandajo, aus der Kapelle des Palazzo Antinori in Florenz, einem Jugendwerke des Künstlers, das auch Vasari erwähnt und das jener nach dem Vorbilde der Tafel seines Oheims Benedetto, die dasselbe Süjet zeigt (jetzt im Louvre) gemalt hat. Es ist eine reiche Komposition mit Figuren in halber Lebensgröße, in der sich schon der spätere, unglückliche Eklektizismus seines Schöpfers störend bemerkbar macht. Immerhin überragt es manches seiner Werke durch sorgfältiges Studium des Details und ernstes Streben, wovon es augenscheinlich beseelt ist. Interessant sind die Porträts des Vaters und einiger Studiengenossen Ridolfo's, die dieser darin verewigt hat. — Endlich ist noch eine „Kreuzabnahme" von einem anonymen Meister anzuführen, der offenbar Italien angehört, sein Werk

*) Katalog der Ostermeß-Ausstellung des Börsenvereins der Deutschen Buchhändler. (Leipzig, E. A. Seemann in Kommission.)

[illegible] etwa [illegible] des beginnenden 16. Jahrhunderts, [illegible] zu haben [illegible]. Das [illegible] Stil [illegible] in der Haltung der [illegible], und der Sinn [illegible] Komposition, der [illegible] in einer Erinnerung [illegible] kleinen Bilde [illegible] Künstler [illegible] Wert.

Vermischte Nachrichten.

— In Dresden wird unter dem Protektorate Ihrer [illegible] der Königin eine Ausstellung von Kunstwerken aus [illegible] Besitz [illegible] und plastische Kunstwerke stattfinden, welche sich vom Anfang Juni bis Ende August d. J. erstrecken wird. Als Ausstellungsort dient das vom königl. [illegible] zur Verfügung gestellte, sehr geeignete [illegible]. Der voraussichtliche Überschuß an Eintrittsgeldern, welcher aus der Ausstellung erzielt wird, soll [illegible] der Gesamtanstalt der obererzgebirgischen und voigtländischen [illegible] zugewendet werden.

— Professor Ludwig Knaus in Berlin hat den Auftrag erhalten, für das Museum der bildenden Künste in Breslau ein Porträt des Fürsten Bismarck in ganzer Figur, stehend, in [illegible] zu malen.

[illegible] Aus den Wiener Ateliers. Das Tegetthoff-Denkmal nähert sich in Professor Kundmanns Atelier seiner Vollendung. Die Gipsmodelle in der Größe der Ausführung sind zum größten Teil fertig. Die Hauptfigur, der aufrechtstehende [illegible] von [illegible], ist schon vor einiger Zeit an die kaiserliche Erzgießerei abgegeben worden, die auch alle übrigen Figuren des kolossalen Denkmals gießen wird. Sie hat auch bereits die erste allegorische Figur des Kampfes und die beiden Seepferde von der rechten Seite des Sockels übernommen und zum Teil ausgeführt. Die entsprechende Figur der linken Seite, den Sieg darstellend, mit ihrem von zwei Seepferden gezogenen Muschelwagen, wird erst im Gipsmodell bei Kundmann der Vollendung entgegengeführt. Neben jener monumentalen Arbeit ist Professor Kundmann mit der Ausführung einer Christusfigur beschäftigt, die für die Gruftkapelle der Familie [illegible] zu Hohenelbe bestimmt ist. Die Figur soll überlebensgroß und in Marmor ausgeführt werden; einstweilen wird an dem Thonmodell gearbeitet. Fertig fanden wir die Porträtbüste der Tochter des Reichsratsabgeordneten Nicolaus Dumba. Das lebensvolle Werk ist in tadellosem [illegible] Marmor ausgeführt. — Zumbuschs Maria-Theresien-Denkmal schreitet seiner Vollendung stetig entgegen. Das große Gipsmodell von Daun ist nunmehr vollendet, das von Traun fast fertig, ebenso das Relief für die Rückseite des Sockels. Das Gipsmodell in der Größe der Ausführung von Khevenhüllers Reiterstandbild ist erst im Aufbau begriffen, dagegen läßt sich von den Hilfsmodellen sämtlicher noch unausgeführter Figuren berichten, daß sie zur Ausführung im Großen bereit stehen. Daß ein großer Teil des Monuments schon im Guß fertig ist, wurde schon von uns berichtet. — In Turbains Gießerei herrscht lebhafte Thätigkeit, die der Ausführung jener kolossalen Quadrigen gilt, welche zum Schmuck des neuen Parlamentshauses bestimmt sind. Zwei der bei Turbain gegossenen Viergespanne sind schon auf den Bau versetzt, an den übrigen sechs wird in der Gießerei gearbeitet. Für die nächste Zeit ist auch der Guß der bei Zumbusch im Modell fertiggestellten Figuren für das Maria-Theresien-Denkmal in Aussicht genommen. — Professor Leop. Müller, der vor kurzem aus Ägypten zurückgekehrt ist, malt gegenwärtig an einem Breitbilde mit der Darstellung von ruhenden Fellahs mit ihren Dromedaren. Das landschaftliche Motiv ist aus der nächsten Umgebung von Kairo genommen. Rechts im Hintergrunde gewahren wir [illegible], links in äußerster Ferne ragen Pyramiden in die [illegible] Atmosphäre auf. Ein zweites Breitbild, das [illegible] Müller der Vollendung entgegenbringt, stellt einen Kamelmarkt dar, wie er in ägyptischen Dörfern regelmäßig abgehalten wird. Wir haben Gelegenheit, auf dem Bilde die [illegible] zu bewundern, mit der Müller die Tiere in allen [illegible] Stellungen zu zeichnen weiß. Hervorstechend ist [illegible] Dromedar im Vordergrunde, links von der Mitte. Den Hintergrund nimmt graue, niedrige, schmucklose Architektur ein. Auf einem dritten, gleichfalls schon ziemlich weit vorgeschrittenen Gemälde finden wir eine Gesellschaft von Arabern in einem Kaffeehaus; zwei davon sitzen auf dem Boden und sind bei einem Brettspiel beschäftigt. Von großem Reiz sind die Studien, die Müller aus Ägypten mitgebracht hat; besonders zu erwähnen sind darunter die lebensgroße halbe Figur eines jungen Arabers und die fast in denselben Dimensionen angelegte Halbfigur eines arabischen Mädchens von auffallender Schönheit. Es blickt mit seinen großen, dunklen Augen gerade aus dem Bilde. Die schwarzen Augenbrauenbogen berühren sich an der Nasenwurzel; krauses kurzes Haar begrenzt die braune Stirn. Das Mädchen hält mit der Linken eine thönerne Handtrommel in Form eines Kelches mit dickem Stengel. Das Ganze zeigt hohe Durchbildung des Antlitzes, sorgfältige Ausführung der Hände, so daß es wohl nach Vollendung des Gewandes als selbständiges Gemälde wird auftreten können. Die Charakteristik dieser arabischen Studie ist ausgezeichnet. Aber auch Europäerinnen weiß der Künstler, wie bekannt, trefflich zu porträtiren. Wir finden eben jetzt im Atelier ein lebensgroßes Bildnis einer blassen Dame von feinen Zügen und zartem Teint, der durch die Kleidung, eine dunkelrote Sammtjacke, sehr gehoben wird. Einen freundlichen Eindruck gewährten uns auch die Studien von Professor Müllers Schwester, die nach den bisher gegebenen Proben ein hervorragendes malerisches Talent besitzt. Die arabischen Jungen und Mädchen, die wir auf ihren Studien finden, zeigen eine überraschend sichere Auffassung, feinen Ton und gute Modellirung. — Prof. Rob. Ruß hat eine kleine, äußerst gelungene Wiederholung seines Gewitterbildes mit dem Motiv einer Brücke in Mals fast vollendet. Das erwähnte Bild haben wir vor zwei Jahren in einem Atelierbericht beschrieben. Auch war es auf der vorjährigen Jahresausstellung unseres Künstlerhauses zu sehen und ist überdies durch Angerer und Göschl reproduzirt, so daß wir heute sofort von den Unterschieden zwischen der kleinen Wiederholung und dem älteren Bilde sprechen können. Das neue Bild zeigt links im Vordergrunde nicht die überschwemmte Straße, sondern einen niedrigen, mit kleiner Vegetation teilweise bedeckten Damm, auf dem sich eine kleine Mauer hinzieht als Fortsetzung des steinernen Brückengeländers. Der kleine Baum rechts von der Brücke fehlt auf dem neuen Bilde, wogegen die Häuser im Hintergrunde, das Kreuz an der Brücke und, was nicht zu vergessen ist, die Gewitterstimmung mit den glänzenden Wolken zur Linken beibehalten sind. Übrigens ist das Ganze in Linie und Farbe geschlossener als das ältere Bild, so daß die freie Wiederholung desselben in dieser Beziehung vielleicht den Vorzug vor der ersten Ausführung verdienen möchte. Ruß hat außerdem ein großes Breitbild begonnen. Einstweilen finden wir nur die Zeichnung auf der Leinwand. Eine kleine Farbenskizze macht die Absichten des Künstlers deutlich, der uns auf dem Bilde eine Landschaft im Charakter der Umgebung von Meran vorführen wird. Anregungen dazu hat Ruß in [illegible] unweit Meran empfangen. Links im Mittelgrunde gewahren wir mehrere größere Häuser des Ortes, der den Hintergrund einnimmt; eines derselben kehrt dem Beschauer seine Giebelseite zu, die mit Zinnen geschmückt ist. Davor ein Garten. Im Vordergrunde, rechts von der Mitte, erhebt sich ein Bildstock nahe an einer kleinen Brücke, die über einen Graben führt. Dieser begrenzt den erwähnten Garten und erstreckt sich bis links in den äußersten Vordergrund. Gebirge, mit einigen Gebäuden bekrönt, schließt rechts den Hintergrund. Auf der Farbenskizze sehen wir den Berg im letzten Abendschein erglänzen, wogegen Gärten und Häuser des Mittelgrundes schon im Schatten liegen.

Vom Kunstmarkt.

W. Kupferstichauktion von Fr. Muller in Amsterdam. Der Katalog der am 30. und 31. Mai zum Aufschlag kommenden Sammlung zählt nur 792 Nummern, enthält aber so viel des Vorzüglichen und Seltenen, daß wir ihn zu einer fleißigen Durchsicht den Sammlern bestens empfehlen können. Die holländischen Malerradirer sind reich vertreten, die gebotenen Blätter sind in frühen und frühesten Abdrücken vorhanden, so namentlich Duyart, van Dycks Ikonographie (115 Nummern), Ostade, Rembrandt. Auch ist uns eine reiche

Auswahl von Stichen nach Bildern des letztgenannten Künstlers aufgefallen, darunter Hauptblätter. Weiter ist das vollständige, heutzutage sehr gesuchte Werk von Ploos van Amstel zu nennen. Wenn wir schließlich auf die galanten französischen Stiche des 18. Jahrhunderts, die nach den Malern Baudouin, Boilly, Boucher, Fragonard, Lancret u. eingereiht sind, sowie auf seltene französische alte Farbendrucke (Bonnet, Cazenave, Debucourt, Jannet) aufmerksam gemacht haben, so dürfte unserer Reporterpflicht Genüge gethan sein. Als frühere Besitzer der Blätter werden Maathoven und Jeronimo de Vries genannt.

Fy. **In London** fand anfangs vorigen Monats die Versteigerung der Kupferstichsammlung des jüngst verstorbenen Mr. St. John Dent durch die Kunsthändler Sotheby, Wilkinson und Hodge statt. Sie zeichnete sich durch eine große Zahl Blätter aus, die durch die berühmten Sammlungen eines Mariette, De Banneville, Dumesnil, Durazzo, Graf Fries u. a. gegangen waren. Insbesondere war ihr Besitz an seltenen Werken der frühitalienischen Meister in Abdrucken höchster Güte, von denen manche Unica sind, geachtet, und so erzielten denn auch gerade diese letzteren Preise, die bisher noch nie gezahlt worden waren. Der Gesamterlös der aus 1155 Nummern bestehenden Sammlung, von denen die meisten Einzelblätter waren, belief sich auf £ 9090, einige der hervorragenden Stiche erzielten folgende Preise:

	£	sh
Aldegrever, Porträt des Lucas van Leyden (gekauft von Mr. Denison)	30	
Meister mit dem Anker, „Die Ehebrecherin vor Christo" (Thibaudeau)	56	
Jacopo de' Barbari, Madonna mit Kind (Bartsch Nr. 6, Danlos)	39	
— — „Opfer des Priapus" (Thibaudeau)	36	
— — Zwei lesende Greise (Thibaudeau)	12	12
Bartel Beham, Madonna mit Kind am Fenster (Thibaudeau)	6	10
— — Porträt Kaiser Ferdinands I. (Bartsch Nr. 6, vor der Schrift, Colnaghi)	14	14
Nic. Berghem, „Der Dudelsackpfeifer" (Le Diamant, Danlos)	22	10
— — „Der Mann auf dem Esel" (Danlos)	13	10
Jacob Binck, Madonna mit Kind und Heiligen, sehr selten, von Bartsch und Passavant nicht aufgeführt	63	—
Franz von Bocholt, „Das Urteil Salomonis", erster Zustand vor Überarbeitung der Platte, von Bartsch und Passavant nicht angeführt	350	
— — „Die Verkündigung"	210	
Sandro Botticelli, „Mariä Himmelfahrt", Unicum dieses sehr seltenen, großen Stiches auf zwei Blättern, was die Vollendung und den intakten Zustand des Abdrucks anlangt (Thibaudeau für Mr. Malcolm)	860	
Giov. da Brescia, „Der heil. Petrus als Haupt der Kirche"	55	
Domen. Campagnola, „Musikpartie" (Danlos)	42	
Alb. Dürer, „Adam und Eva" (Colnaghi)	125	
— — „Geburt Christi" (Thibaudeau)	76	
— — Soldatengruppe (Danlos)	55	
— — Christus am Kreuz verscheidend (Danlos)	39	
— — „Heil. Hieronymus mit dem Löwen" (Danlos)	17	10
— — „Melancholie"	29	
— — Porträt des Erasmus (Colnaghi)	16	
Reginald Elstracke, Doppelporträt, ganze Figuren, von Maria Stuart und Darnley, Unicum (Thibaudeau)	150	—
— — Doppelporträt König Jacobs und der Königin Anna (Thibaudeau)	65	
Jacopo Francia, „Bacchus mit Gefolge" (Bartsch 7, früher Abdr.)	13	
Heinr. Goltzius, Selbstporträt, lebensgroß, vor der Schrift (Thibaudeau)	29	
Alart du Hameel, Vision des Kreuzes (sehr selten, Thibaudeau)	84	
Lucas van Leyden „David vor Saul"	14	10
— — „Auferstehung des Lazarus"	11	10
Meister B. M., „Urteil Salomonis", erster Zustand (Danlos)	60	
Nic. Mair v. Landshut, „Der Ballon" (sehr selten, Thibaudeau)	159	
Andr. Mantegna, „Grablegung", früher schöner Abdruck der vollendeten Platte	25	10
— — „Herkules und Antäus"	9	
Girol. Mocetto, „Judith", zweiter Zustand (Thibaudeau)	68	—
— — „Taufe Christi", Unicum dieses seltenen Stiches, wegen der vom Meister angebrachten Korrekturen, die an keinem Abdruck sonst vorkommen (Thibaudeau für E. de Rothschild in Paris)	325	—
Bened. Montagna, „Christus auf dem Ölberg", erster Zustand	66	
— — „Sultan, Merkur und Cupido"	53	
Raff. Morghen, Die Transfiguration von Raffael	70	
Paul Potter, Kühe von einem Hügel herabgehend, schlechter Abdruck (Colnaghi)	65	—
Rembrandt van Rhyn, „Die Engel den Hirten erscheinend", 3. Zustand	70	
— — „Die drei Bäume", schöner Abdruck (Meder)	121	—
Jac. Ruysdael, „Die Reisenden", erster Zustand (Colnaghi)	86	
Mart. Schongauer, „Geburt Christi" (Thibaudeau)	68	
— — „Kreuzigung" (Haddington)	90	—
Veit Stoß, „Auferstehung des Lazarus" (Meder)	182	—
Joh. Wechtlin, „Pyramus und Thisbe", Abdruck vor der Schrift (Thibaudeau)	141	—
— — „Der Ritter und der Kriegsknecht" (Thibaudeau)	46	—
Meister L. C. Z., „Christi Einzug in Jerusalem" (Danlos)	81	
Joh. Zwoll, (Meister mit dem Weberschiff) „Christi Verrat" (Gutekunst)	26	10

.˙. Bei der Versteigerung der Gemäldesammlung des Baron D'Ivry in Paris wurden folgende bemerkenswerte Preise erzielt:

	Fr.
Boucher, „Schäferfest"	40000
— — „Die Wäscherinnen"	40000
Fragonard, „Die Träumerin"	36000
Weenix, weißer Hund	26500
Tocquet, Porträt der Madame Adelaide	17200
Snyders, Kücheninterieur	16700
Lancret, „Die junge Pilgerin"	12000
Vanloo, Porträt einer Dame	10300
Bachelier, Stillleben	10000
S. Ruysdael, Straße nach der Stadt	6800
de Troy, Frauenbildnis	5900
J. Ruysdael, alte Eiche	4000

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Neue Bücher und Kupferwerke.

Casali, C., Leone Leoni d'Arezzo, scultore e Giov. Paolo Lomazzo, pittore milanese, nuove ricerche. Mit 2 Photographien 162 S. 16°. Mailand, U. Hoepli. Lire 2. —.

Comparetti, Dom., Museo italiano di antichità classica. 1. Band. 1. Lief. mit 7 Tafeln. 138 S. in 4°. Turin, Loescher. Lire 10. —.

Conti, C., Sculture e mosaici nella facciata del Duomo di Firenze. 8°. 126 S. Florenz, tipogr. dell'Arte della Stampa. Lire 1.50.

Berichtigung.

Das in unserer Besprechung der Konkurrenzentwürfe für die Bebauung der Museumsinsel erwähnte Projekt mit dem Motto „Eule" rührt nicht von Prof. Thiersch in München, sondern vom Hofbaurat Klingenberg in Berlin her.

Kölner Gemälde-Auktion.

Die nachgelassene **Gemälde-Sammlung** Sr. Durchlaucht des **Fürsten Philipp von der Leyen u. Hohengeroldsegg auf Schloss Waal etc.** [illegible] 26. und 27. Mai durch den [illegible] in Köln zur Versteigerung. (2)

[illegible] **ausgezeichnete Original-Arbeiten älterer Meister in vorzüglichen Qualitäten.** 149 Nummern. Preis des mit 9 [illegible] illustrirten Kataloges 2 Mark.

J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne) in Köln.

Kunst-Auktion

bei Frederik Muller & Co., Amsterdam.

3., 4., 5. Juni 1884.

[illegible] Sammlung von alten Handzeichnungen verschiedener [illegible] Nachlass der Herren **W. N. Lantsheer** und **Jeronimo de Vries.**

Eine bedeutende Sammlung von Radirungen und Kupferstichen, wobei die [illegible] des **Van Dyck** (in ersten Zuständen), [illegible] ein reichhaltiges Werk von **Rembrandt. Ostade** und **G. H. Schmidt.** — galante Blätter des XVIII. Jahrhundert der franz. Schule — sehr viele Kostümblätter von **Bartolozzi** und Schule etc. Nachlass des Herrn **Jeronimo de Vries.**

Kataloge werden auf Verlangen **gratis** zugesandt. (2)

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Ornamentale Formenlehre

Eine systematische Zusammenstellung des Wichtigsten aus dem Gebiete der Ornamentik

zum Gebrauch für Schulen, Musterzeichner, Architekten und Gewerbtreibende

herausgegeben von

Franz Sales Meyer

[illegible]

In 30 Lieferungen à M. 2. 50 vollständig.

Richard Wagner.

Portrait von Franz Lenbach, radirt von W. Unger.

[illegible]

Preis 2 Mark.

[illegible]

Franz Liszt.

Portrait, radirt von W. Linnig jr.

[illegible]

Preis 2 Mark.

[illegible] 30 M.

Wilhelm Lübke:

Geschichte der Architektur.

[illegible] Auflage.

[illegible] 28 Lieferungen [illegible] 1 Mark.

[illegible] 75.

Geschichte der Plastik.

[illegible] Zeiten bis auf die Gegenwart. Von Wilh. Lübke. Dritte verbesserte und stark vermehrte Auflage. Mit 500 Holzschnitten. gr. Lex.-8. 2 Bände broch. 22 M.; elegant in Leinwand [illegible] M. [illegible] 2 [illegible]

Eduard Quaas,

Buch- und Hofkunsthandlung,

BERLIN C., Stechbahn 2.

Originalphotographien der **deutschen, italienischen, spanischen, englischen, französischen** und **Petersburger Gemälde-Galerien.**

Die **Sculpturen** und **Reliefs** der **griechisch-römischen u. Renaissance-Periode. Eine nach Typen geordnete** Sammlung von ca. 900 Originalphotographien. 1

Für Academien und Universitäten werden Zusammenstellungen nach bewährten Vorschriften von mir veranstaltet und zu **den Preisen der Ursprungsorte berechnet.**

Kerler's Antiquariat in **Ulm** kauft **Nagler's Künstler-Lexicon, Zeitschrift f. bild. Kunst.** 1

Bibliothek Pelonken.

Versteigerung der werthv. Privat-Bibliothek e. englischen Sammlers am **7. Juli 1884** u. folg. Tage.

Haupt-Inhalt: Deutsche und englische schönwissenschaftl. Litteratur: Biographien und Memoiren; Kunst und Kunstlitteratur; Länder- und Völkerkunde; Naturwissenschaften; Ingenieur-Wissenschaften, besonders mit Bezug auf die sanitäre Technik.

Der 1891 Nummern umfassende Auctions-Katalog ist gratis zu beziehen von

Theodor Bertling in Danzig.

Hugo Grosser, Kunsthandlung,

Specialität: Photographie.

LEIPZIG, Langestrasse 37 II.

Vertretung und Musterlager der phot. Anstalt

Ad. Braun & Comp. in Dornach u. Paris.

Reproductionen im **unveränderlichen** Kohleverfahren nach Gemälden, Handzeichnungen, Fresken, Statuen etc.

aller bedeutenden Museen.

Neu: Die Gemälde der Kais. Eremitage-Galerie in St. Petersburg.

Die Gemälde des Museo del Prado in Madrid.

Die Gemälde der Königl. Gemäldegalerie in Dresden.

Kataloge, Musterbücher, sowie jede Auskunft umgehend.

Ansichten nach der Natur von Schweiz und Italien.

Studien für Künstler, aller Art und jeder Grösse, namentlich Actaufnahmen bis zu 45 cm Photographiehöhe. Auswahlsendungen hiervon bereitwilligst.

Prompteste Besorgung aller Photographien und Kunstsachen. (12)

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von August Pries in Leipzig.

19. Jahrgang.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

29. Mai

Nr. 33.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- u. Kunsthandlung angenommen.

1884.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von Oktober bis Ende Juni jede Woche am Donnerstag, von Juli bis Ende September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Ausstellung von Werken Gustav Richters in der Berliner Nationalgalerie.

Der Tod Gustav Richters hatte eine so tief schmerzliche Teilnahme hervorgerufen, daß unmittelbar nach seiner Beerdigung unter seinen Freunden der Wunsch entstand, sein Gedächtnis durch eine Trauerfeier und mehr noch durch eine Ausstellung seiner Werke zu ehren. Man glaubte, daß die Empfindung des schweren Verlustes eine so allgemeine sei, daß sich kaum ein Besitzer von irgend einem Werke seiner Hand weigern würde, sich von demselben für einige Zeit zu trennen. Diese Erwartung ist denn auch nicht getäuscht worden. Die imposante Ausstellung, welche am 19. Mai, also nur anderthalb Monat nach Richters Tode, eröffnet werden konnte, enthält beinahe hundert Ölgemälde, von denen ein nicht geringer Teil mit großen Kosten aus dem Auslande (Rußland, Frankreich, Österreich) herbeigeschafft werden mußte. Selbst die königl. bayerische Staatsregierung hat sich bestimmen lassen, das im Jahre 1872 für das Maximilianeum in München nach zehnjähriger Arbeit vollendete Pyramidenbild nach Berlin zu schicken, was mit um so größerer Dankbarkeit zu verzeichnen ist, als sich der Stifter des Bildes der Königin Luise im städtischen Museum in Köln trotz hoher Fürsprache der Sendung des Gemäldes widersetzt hat. Glücklicherweise ist dies die einzige Lücke, welche dem glänzenden Gesamtbilde einigen Eintrag thut. Aber selbst diese wird einigermaßen dadurch ausgefüllt, daß der mit äußerster Zartheit durchgeführte Studienkopf nach einem Fräulein v. Ziegler, welches dem Künstler als lebendes Vorbild für das Idealporträt der Königin gedient hat, auf der Ausstellung vorhanden ist. Sonst fehlt noch das Bildnis der Gräfin von Karolyi (1878), das des Fürsten von Pleß und von den ethnographischen Einzelfiguren diejenige eines jungen Zigeunermädchens aus der Krim (1873). Das sind aber nur Lücken, welche bloß demjenigen auffallen, der mit dem Schaffen Richters genau vertraut ist. Im großen und ganzen fehlt kein Zug, welcher für die Physiognomie des Künstlers charakteristisch ist.

Vor der Eröffnung der Ausstellung, um welche sich wie immer in erster Linie die Beamten der Nationalgalerie, in diesem Falle Dr. von Donop und Sekretär Schulz, und einige Freunde Richters, besonders Prof. Albert Hertel, verdient gemacht haben, fand im ersten Corneliussaale eine Gedächtnisfeier statt, deren Kern eine von Geheimrat Jordan mit glänzender Rhetorik ausgestattete Rede bildete. Der Kronprinz und die Kronprinzessin, der Kultusminister von Goßler und eine große Zahl von höheren Staatsbeamten, von Künstlern und Gelehrten sowie die Witwe des Verstorbenen wohnten der Feier bei. Die Ausstellung füllt fünf Räume des obersten Stockwerkes. Da dieselbe nach dekorativen Grundsätzen arrangirt werden mußte, konnte eine chronologische Reihenfolge nicht festgehalten werden. Immerhin hat man sich bestrebt, in einem Raume verwandte Gruppen zu vereinigen. An den Wänden der Vorhalle hängen das große Pyramidenbild, das Porträt des Sultans Abdul Aziz Khan (1867), das Bildnis Eduard Hildebrandts in ganzer Figur (1865, aus dem städtischen Museum in Danzig), das Porträt der Fürstin von Carolath (1872) und zwei

[illegible] Bildnisse von Damen aus der Berliner Gesellschaft, von denen das eine, 1876 gemalt, uns den Künstler auf der vollen Höhe seines malerischen Vermögens zeigt, während das andere, in der Mitte der achtziger Jahre entstanden, im Vergleich mit den Arbeiten der letzten anderthalb Jahrzehnte noch etwas weniger und weicher in der malerischen Technik ist. In dem folgenden Saale sind — mit einer Ausnahme — ebenfalls nur Porträts aus verschiedenen Zeiten, etwa von 1856—1884, enthalten. Wir sehen hier vor allem das große Repräsentationsbild des Kaisers im Krönungsornat für das Museum der schlesischen Hauptstadt Breslau, das kleine Brustbild der Kaiserin, ein Werk von feiner Auffassung und gemütvoller Charakteristik, das große, ungemein fein charakterisirte Bildnis des früheren türkischen Gesandten Aristarchi Bey (von 1864), das Porträt der Gräfin Dönhoff, welches auf der unglücklichen Kunstausstellung von 1883 wegen der kläglichen Beleuchtung ganz und gar nicht zu seinem Rechte kam und das ich jetzt, nach eingehender Betrachtung unter günstigeren Lichtverhältnissen, doch als eines der ausgezeichnetsten Frauenbildnisse Richters bezeichnen muß, ferner das Selbstporträt des Meisters aus den Jahren 1862—1864, das interessante Bildnis des damaligen Abbé Lichnowski und das Porträt des Generals Grafen von Blumenthal, an welchem Richter bis zu seinem Tode arbeitete. Es ist leider nicht vollendet worden, was um so mehr zu bedauern ist, als Richter nicht gerade oft Gelegenheit hatte, bedeutende Männer zu malen. So ist es ihm z. B. niemals gelungen, den Fürsten Bismarck zu einer Sitzung zu bewegen, weshalb er den ihm vom Schlesischen Museum in Breslau erteilten Auftrag schließlich zurückgeben mußte. Jene obenerwähnte Ausnahme in diesem Raume bildet eine prächtige Skizze, über welche eine wahre Fülle von Licht und Farben ausgegossen ist. Sie stellt die Siegesheimkehr Kaiser Wilhelms und seiner Paladine nach Berlin dar, umgeben von dem vollen Glanze mittelalterlicher Romantik und Kaiserherrlichkeit, da die Helden nicht die modernen Uniformen, sondern reiche phantastische Kostüme tragen. Richter hat diese Skizze dem Kronprinzenpaare zur silbernen Hochzeit geschenkt. Sie ist nicht die einzige Komposition, welche uns bedauern läßt, daß Richters Thätigkeit nach jenen glänzenden Anläufen, die wir in der „Auferweckung von Jairi Töchterlein“ (1856, im Besitze der Nationalgalerie) und in dem „Bau der ägyptischen Pyramiden“ bewundern, fast ganz in der Porträtmalerei und in der Einzelfigur aufgegangen ist. Wenn seine Begabung auch keine im höchsten Sinne dramatische war, wenn er auch nicht erschüttern, sondern nur rühren und ergreifen konnte, so besaß er doch eine Phantasie, deren poetische Kraft den Beschauer weit über alles Irdische erheben konnte. Das zeigt sich ganz besonders in jener Skizze, welche als erhebendes Symbol über seinem Sarge hing: „Kommet her zu mir, die ihr mühselig und beladen seid!“ Aus einem von hellem Sonnenschein durchfluteten Walde, welcher von freundlichen Lichtgestalten erfüllt ist, tritt der Heiland, selbst wie ein Sonnenstrahl, mit ausgebreiteten Armen, in ein weißes Gewand gekleidet, heraus und senkt seine Blicke auf die Schar der Verzweifelten herab, welche sich im Thale der Trübsal zusammendrängen. Da sind trostlose Mütter und Bräute, Greise und Krüppel, Männer, die vor dem Selbstmorde stehen, auch koloristisch durch bräunliche und schwärzliche Töne einen Gegensatz zu der Lichtgestalt dort droben bildend — aber schon beginnt der Abglanz göttlicher Gnade die Nebel der Trostlosigkeit zu durchdringen. Die dem Lichte innewohnende poetische Zauberkraft ist hier mit unvergleichlicher Meisterschaft entbunden worden. Nicht minder interessant unter ethnographischem Gesichtspunkt, wenn auch nicht so glänzend durch koloristischen Aufwand, ist eine zweite Skizze biblischen Inhalts: „Christus läßt die Kindlein zu sich kommen“, im Gegensatz zu jener ganz realistisch und genrebildlich aufgefaßt. Hier sitzt Christus vor einem Hause an der Dorfstraße und nimmt sich der Kleinen an, welche ihm von den Vorübergehenden zugeführt werden.

Geheimrat Jordan sprach in seiner Rede aus, daß der Aufenthalt in Paris bei Richter jenen Umschwung herbeigeführt habe, welcher ihn nachmals zu dem ausgezeichnetsten Koloristen der Berliner Schule gemacht hat. Die Ausstellung lehrt uns, daß diese Auffassung, die ich übrigens früher auch geteilt habe, eine irrige ist. Mir sind erst kürzlich einige Aquarelle und Zeichnungen mit farbigen Stiften, welche Richter in Paris und Italien während der Jahre 1846—1849 ausgeführt hat, zu Gesicht gekommen. Diese Arbeiten bieten durchaus nichts, was irgendwie koloristisch hervorragend wäre. Es sind Blätter in dem trockenen Stile eines Horace Vernet oder in der eleganten, oberflächlichen Manier eines Cogniet, der ja auch Richters Lehrer gewesen ist. Ein sehr frühes Selbstporträt, welches auf der Ausstellung zu sehen und wohl noch in Berlin vor der Reise nach Paris gemalt ist*), zeigt, daß Richter sich schon auf der Berliner Akademie und bei Eduard Holbein sehr

*) Wie vor zwölf Jahren bei der Magnus-Ausstellung müssen wir auch hier das Fehlen eines Katalogs beklagen, welcher historische Daten und die nötige Auskunft über die dargestellten Persönlichkeiten giebt. Die Direktion der Nationalgalerie trägt an diesem bedauerlichen Mangel keine Schuld, sondern allein die völlig unberechtigte Zimperlichkeit der Mehrzahl der Besitzer, welche die Porträts nur unter der Bedingung hergeliehen haben, daß keine Namen öffentlich genannt werden durften.

respektable koloristische Fähigkeiten erworben hatte, bevor er nach Paris kam. Die Porträts, welche er nach seiner Rückkehr aus Italien, etwa von 1852 bis zum Beginn der sechziger Jahre gemalt hat, zeigen durchaus noch nicht jene blendenden malerischen Qualitäten, welche seinen Ruhm begründet haben. Insbesondere erweist sich jenes Porträt seiner Schwester von 1852, welchem Fr. Eggers jenes von uns im Nekrologe des Meisters (s. o. S. 143) wiederholte, begeisterte Lob gespendet hat, nur als ein geistvoller und feinfühliger Versuch innerhalb der von Eduard Magnus begonnenen Richtung: ein feines Spiel des Lichts, eine zarte Modellirung, eine distinguirte Haltung und ein starker Zusatz von Sentimentalität. Das große, wenigstens in der ersten Idee gleichzeitig konzipirte Bild der Auferweckung der Tochter des Jairus hat in den männlichen Figuren etwas Robustes, das auch in der Malweise zum Durchbruch kommt. Das junge Mädchen, welches eine Ausnahme macht, ist noch auf einige Zeit hinaus ein hors d'oeuvre im eigentlichen Sinne des Wortes geblieben, gewissermaßen ein erstes, unbewußtes Tasten auf dem Wege, der später zum Höchsten führen sollte. Dann folgen einige Jahre, die ausschließlich der Bildnismalerei gewidmet waren: reich an Produktion, aber nicht erfreulich und charakteristisch für den eigentlichen Richter. Wenn man auch zugeben muß, daß die Persönlichkeiten und das Kostüm der Dargestellten der künstlerischen Absicht nicht gerade entgegenkamen, so ist doch auch manches am Malwerk auszusetzen. Der Fleischton ist oft fleckig, hie und da verblasen, der Modellirung fehlt es an Geschmeidigkeit und den Farbenflächen an jener sichern Behandlung, welche die Wirkung der plastischen Kunst zu erreichen weiß. Das Arrangement ist nicht sehr geschmackvoll, nicht malerisch im engeren Sinne, und vor allen Dingen spricht hier noch nicht die Beleuchtung das entscheidende Wort.

Es kann nach dem von der Ausstellung gelieferten Material keinem Zweifel unterliegen, daß erst die 1861 nach den Orient und Ägypten unternommene Reise die koloristischen Fähigkeiten Richters zu voller Reife gebracht hat. Der dritte und vierte Raum enthalten die Früchte dieser und mehrerer italienischer Reisen, Aquarelle und Ölskizzen: große Kopfstudien, einzelne Figuren, Gruppen, Straßenscenen, dann Terrain- und Architekturstudien, die speciell als Hilfsmittel für das Pyramidenbild dienen sollten. Hier finden wir auch jene Brustbilder ethnographischen Charakters, welche Gustav Richter zum Helden aller Photographiealbums, Medaillons, Broschen, ja sogar der Pfeifenköpfe gemacht haben: die Ägypterin, den neapolitanischen Fischerknaben und die Odaliske. Malerisch wertvoller und nicht so blechern, sondern weicher in der Modellirung ist die ganze Figur eines kleinen Lazzaroni. Von ganz außerordentlichem malerischen Reiz ist ein im dritten Raum befindliches Bild, welches auch schon um des Gegenstandes willen unser Interesse fesselt, weil es ausnahmsweise einen antiken Stoff behandelt. Es führt uns nämlich in die Werkstatt des Pygmalion in jenem Augenblicke, wo das Marmorbild der Jungfrau die Farbe des Lebens annimmt. Nur ein so ausgezeichneter Kolorist wie Gustav Richter durfte sich an die Aufgabe wagen, das allmähliche Hinüberwachsen der rosigen Farbe in den weißen Stein malerisch darzustellen, und er hat diese Aufgabe in überraschender Weise gelöst. Ein figurenreiches „Opfer vor Äskulap“, wie jenes in kleinerem Maßstabe gehalten, ein Dankbild an den Arzt seiner Familie, zeigt weiter, mit welchem Verständnis Richter auch das antike Leben erfaßt hatte. Im vierten Raume sind noch die Brustbilder des Kaisers (1877) und des Malers Hoguet (1862) zu erwähnen, welches zeitlich im Anfang jener Bildnisse steht, mit welchen die Periode der reifsten und höchsten Entwickelung Richters anhebt. Im fünften Raume endlich sind vornehmlich die Familienporträts — unter ihnen die beiden Gruppenbildnisse von 1874: Evviva! und „Mutterglück“, das schöne, wenige Jahre vor dem Tode gemalte Selbstporträt und die Bildnisse der vier Söhne — vereinigt, außerdem allerlei mit Gemälden verziertes Hausgerät, bemalte Ofen- und Bettschirme, Blaker etc., zu denen noch ein Toilettentisch und ein Fächer zu rechnen sind, auf welchem Richter seine Hauptwerke zu einem lebendigen Kranze von Gestalten sinnreich verbunden hat.

Gewinnt der künstlerische Entwicklungsgang Richters durch diese Ausstellung erheblich an Klarheit, so fällt dabei auch auf seine künstlerische Bedeutung ein neuer Glanz. Selten ist einem Künstler von der Kritik und dem Publikum ein so reiches, oft überschwängliches Lob gespendet worden, wie ihm. Für die Kritik gewährt diese Ausstellung insofern eine Beruhigung, als sie hier die Summe aus einer reichen Thätigkeit ziehen kann und dabei zu dem Ergebnis gelangt, daß auch die imposante Totalität der Werke das dem einzelnen erteilte Lob vollkommen rechtfertigt. Was Richter an Bildnissen während der letzten zwanzig Jahre seines Lebens geschaffen, ist ein ebenso vollkommener künstlerischer Ausdruck dieser Zeit wie es die Porträtgalerie von Joshua Reynolds, Gérard, Magnus, ja noch mehr, wie es die von van Dyck für die ihrige waren, wobei natürlich zu berücksichtigen ist, daß der letztere das unantastbare Vorrecht der Klassizität besitzt.

Adolf Rosenberg.

Die 24. Ausstellung des Kunstvereins zu Bremen.

„Des norddeutschen Gesamtvereins“ darf ich nicht mehr sagen, da dieser im vorigen Jahre durch den Austritt des Kunstvereins zu Hamburg seine Auflösung erlebte. Die Folge davon war, daß von den bis dahin verbundenen Vereinen der zu Hamburg und der zu Bremen jeder eine eigene Ausstellung veranstaltete, ersterer in den Jahren gerader Zahl vom 1. April bis 18. Mai, letzterer vom 1. März bis Mitte April. Ob Hamburg durch diese Isolirung in Bezug auf seine neue Ausstellung gelitten hat, oder nicht, will ich dahingestellt sein lassen; daß Bremen wenigstens dies erste Mal nicht darunter gelitten hat, zeigte uns nicht bloß die Quantität der Bilder, die im Laufe der Ausstellung die Zahl tausend überschritt, sondern — was ungleich mehr in Betracht kommt — auch die Qualität derselben, welche die aller ihrer Vorgängerinnen ohne Ausnahme übertraf, ja sogar schwerlich von irgend einer der gewöhnlichen Vereinsausstellungen jemals erreicht worden ist. Daß dennoch das Resultat der Ankäufe dem der Ausstellung des Jahres 1882, über welche ich Ihnen in diesem Blatte Bd. XVII, S. 113 ff. berichtete, nachsteht, mag einesteils einen Grund in den im ganzen zu hohen Forderungen für viele durch den Kunsthandel uns zugekommene Bilder, anderenteils in den jetzigen ungünstigen Handelsverhältnissen der Stadt seinen Grund haben. Aber die Künstlerwelt kann, denke ich, immerhin wohl zufrieden sein, daß für den diesmaligen Verkauf von 80 Bildern die Gesamtsumme von 100000 Mark überschritten wurde.

In den beiden auf den Vereinsausstellungen bekanntlich am stärksten vertretenen Fächern des Genre und der Landschaft war freilich kein einziges Bild vorhanden, das man geradezu ein Zugstück nennen konnte, keines, das eine unwiderstehliche Anziehungskraft übte und Tausende von Menschen in Entzücken versetzte. Aber in beiden Fächern, namentlich im Genre, gab es eine ungewohnte, reiche Fülle von Motiven, die, wenn auch weniger durch Inhalt und geistvolle Behandlung, so doch durch Virtuosität der Technik hervorragten. Und eben in dieser Beziehung lernten wir eine Menge jüngere Kräfte kennen, die in wenigen Jahren unzweifelhaft eine glänzende Stelle in der Kunstwelt einnehmen werden. Dagegen muß ich leider gestehen, daß im Genre Namen ersten Ranges, z. B. Knaus, Vautier, Matth. Schmid, Defregger, Grützner u. a. gänzlich fehlten, oder doch nur durch kümmerliche hors d'œuvre vertreten waren, die trotz des berühmten Urhebernamens unbeachtet blieben. Anders dagegen verhielt es sich mit Gabriel Max, von dem wir eine „Vergiftete“ vor uns hatten, die viel Beachtung, aber wenig Sympathie fand. Es ist eine mit der gewohnten Meisterschaft des Künstlers gemalte, schwarz gekleidete weibliche Gestalt, die ausgestreckt auf einem kahlen, hölzernen Fußboden liegt, der sonderbarerweise keine horizontale, sondern eine so nach vorn geneigte Fläche bildet, daß man meint, die Gestalt müsse notwendig aus dem Bilde dem Beschauer entgegen fallen. Warum sie sich vergiftet hat, läßt der vom Finger gezogene Ring und der neben ihr liegende erbrochene Brief hinlänglich erraten. Auf einen solchen nervenerschütternden Gegenstand, der trotzdem seinen Liebhaber fand, konnte natürlich nur ein Gabriel Max verfallen.

Unter den älteren Genremalern waren teils reich, teils glänzend vertreten Meyer v. Bremen, Karl Becker, Jordan und der kürzlich verstorbene Siegert. Der erstgenannte, wieder in seiner bekannten Weise, durch mehrere reizende Kindergestalten in vier Bildern, von denen zwei eine unangenehme Härte zeigten. Das beste war eine kleine „Siesta“, die aber in einigen Details an einem ganz willkürlichen, bläulich grauen Farbenton leidet. Wahre Freude mußte man sowohl am Kolorit, als auch an der lebensvollen Charakteristik der drei Personen in Beckers bereits 1880 ausgestelltem Bilde „Othello, der der Desdemona und dem Brabantio seine Abenteuer erzählt“ empfinden, weil es uns den nicht mehr jugendlichen Meister noch in völliger Jugendkraft zeigt. Dasselbe gilt von dem sogar um zehn Jahre älteren Jordan, der uns außer einem früheren Bilde aus dem Jahre 1845 auch einen nagelneuen „Sonntagabend am Strande“ vorführte: fünf wettergebräunte Schiffer, welche vor ihrer Hütte am Strande der Nordsee in behaglicher Ruhe mit einander plaudern. Das sind Gesichter aus dem Leben, nicht nach der Schablone, sondern nach der Wirklichkeit gemalt, was leider bei manchen anderen Bildern, die uns die Ausstellung brachte, nicht der Fall war, z. B. bei Webbs Auktion, bei Max Volkharts im übrigen meisterhafter „Improvisirter Tafel“ und bei Otto Erdmann „Fürs Leben gefunden“. Mit August Siegert endlich, dessen letzten, wohlgelungenen Pendants aus dem Jahre 1883 (also wohl kurz vor seinem Tode entstanden) „Gute Bewirtung“ und „Schlechte Bezahlung“, möchte ich zwei andere Pendants von Felix Schlesinger „In Gefahr“ und „Außer Gefahr“ zusammenstellen, in welchen auf sehr anziehende Weise die Krankheit und die Genesung eines Knaben geschildert ist.

Außer den genannten will ich im Fache des Genre nur noch von Stoltenberg-Lerche ein sehr gut charakterisirtes „Diner bei Münchhausen“ aus dem Jahre 1882, von Sondermann den in der Farbe

etwas trockenen „Schuster bleib bei deinem Leisten", von Hans Dahl das neulich in der Illustrirten Zeitung (vom 3. März) abgebildete und über Gebühr gepriesene „Damenpensionat auf dem Eise", von Blume-Siebert ein hübsches, in den einzelnen Personen trefflich ausgeführtes „Tänzchen an Bord" eines Dampfschiffes, von Schwiddop das Bild „Nach der Christbescherung", von Henseler ein ganz realistisches, kräftig und derb behandeltes „Frühstück der Maler" und einige hübsche Kabinetstücke von Peter Baumgarten und Franz Streitt erwähnen.

Mehr als bloße Erwähnung verdienen dagegen die sowohl gegenständlich als auch technisch mit einander verwandten Bilder des bekannten polnischen Schlachtenmalers Josef Brandt und des aus Ungarn gebürtigen Paul Böhm. Wie meisterhaft und energisch der erstere die Menschen und Tiere seiner Heimat behandelt, bewies er uns wieder in den Bildern „Polnischer Bauernhof" und „Aus Polen". Letzteres, das der Großherzog von Oldenburg erwarb, führt uns in eine enge, schmutzige Dorfstraße, durch die sich ein ausgefahrener Hohlweg zieht. Da kommen sich ein mit Ochsen und ein mit Pferden bespannter Wagen entgegen, die nun einander ausweichen müssen, wobei es natürlich an malerischen Stellungen und heftigen Bewegungen der Menschen nicht fehlt. Koloristisch ähnlich, aber gewöhnlich heiterer im Inhalt sind die Zigeuner und ungarischen Landleute von Paul Böhm, dessen Bilder „Erwartung an der Theiß", „Bei der Arbeit" und „Feierabend" alle drei ihren Liebhaber fanden.

Als sonstige Meisterwerke im Genrefach hätte ich außerdem noch zu nennen: Fagerlins nagelneue „Flitterwochen", die meines Erachtens an feiner Charakteristik und Vollendung des Kolorits auch in den Details alle seine früheren Werke übertreffen, Hugo Kauffmanns „Ländliches Konzert", von dem mir bis dahin völlig unbekannten Durand in Rom das Bild „Adieu mon vieux!" (Szene nach einem Maskenball), von dem Polen Czachorski „Eine Blume weniger" und von dem Florentiner Andreotti eine „Versöhnung".

Das Fach der Landschaft und seine Dependenzen war ebenso reich besetzt; ich will nur das Bedeutendste hier kurz erwähnen. Unter den vielen Bildern der Brüder Achenbach ragten nicht etwa ihre neuesten Leistungen hervor, denen man hin und wieder Flüchtigkeit und Mangel an sorgfältiger Ausführung vorwerfen konnte, sondern zwei ältere Meisterwerke: von Andreas die schon auf der Berliner Ausstellung von 1868 bewunderte „Westfälische Mühle" bei Wevelinghoven in Abendbeleuchtung, und von Oswald die ebenso meisterhafte, schon 1875 gemalte große Landschaft „Am Liris zwischen Ceprano und Sora", also eine der schönsten, reizvoll lieblichsten Gegenden Italiens, auf dem jetzt wenig mehr besuchten Wege von Rom über [illegible] nach Neapel, die durch ihre meisterhafte Behandlung der Wolkenpartie, der Beleuchtung und des Duftes viel größere Freude erweckt, als alle seine neueren Partien aus Rom und der Umgegend von Neapel. Ebenso glänzend, wie dies Brüderpaar, waren unter den Malern der deutschen Wälder und Gebirge Gude und Fahrbach („Waldlandschaft am Oberrhein" u. a.), Fritz Ebel, Keßler, Karl Irmer, Arnold Schultze, Karl Ludwig, Kameke, [illegible] v. W. Hennings, Aug. Zimmermann, Kalckreuth, Steffan, Kanoldt, Schuch und viele andere vertreten, weniger günstig dagegen C. E. Morgenstern und der offenbar schon altersschwache Heinlein. Ebenso im Fach der Mondscheine und der Winterlandschaft vor allem Douzette, aber auch die Skandinavier Jacobsen und Nordgren, sowie Adolf Schweitzer. Höchst meisterhaft im Tierfach Adolf Schreyer („Walachischer Güterwagen", „Tatarische Patrouille"), der in der Charakteristik seiner struppigen, schäbigen Gäule ebenso unerreicht dasteht wie Gebler in der Darstellung der Physiognomie und Bewegung der Schafe.

Daß es bei einer solchen Fülle von trefflichen Leistungen an allgemeiner Anerkennung und den daher auch an zahlreichem Besuch und an Kauflust nicht fehlte, war nicht zu verwundern, aber leider konnte die letztere aus den eben angegebenen Gründen nicht in vollem Maße befriedigt werden.

Kunsthandel.

Gebirgsmühle und Mondnacht von Andreas Achenbach. Nach den Original-Gemälden in Photogravure ausgeführt. 67,5 × 52,5 cm. Düsseldorf, Verlag von Eduard Schulte.

Die Photo- oder Heliogravure, welche mit den besten Fabrikaten der reproduzirenden Kunst unter den übrigen mechanischen Reproduktionsverfahren in Bezug auf Ölgemälde unbestritten die erste Stelle einnimmt, ist neuerdings so vervollkommnet worden, daß sie auch den anspruchsvollsten Künstler befriedigt. Die „Zeitschrift für bildende Kunst" hat im laufenden Jahrgange auch auf diesem Weg hergestellte Blätter veröffentlicht, eine Landschaft von Wenglein und Hagar und Ismael von [illegible], welche den Originalen — wenn man von der Farbe absieht — nichts mehr schuldig geblieben sind. Alle Nuancen des Tones, von der kräftigsten Steigerung bis zum duftigsten Verschwimmen, können mit einer so entsprechenden Treue wiedergegeben werden, daß nicht die geringste Härte übrig bleibt oder gar Lücken in dem koloristischen Gewebe des Bildes entstehen. Deshalb ist dieses Reproduktionsverfahren besonders für die Werke derjenigen Landschaftsmaler unschätzbar, welche den Hauptaccent auf die Tonwirkung legen und durch Operationen mit breiten Licht- und Schattenmassen Stimmung zu machen suchen. Bei der größeren Sicherheit des zu Grunde liegenden photographischen Verfahrens vermag selbst die geschickteste Radiernadel, wenngleich ihr sonst die künstlerische Superiorität einzuräumen ist, eine gleiche Treue bei gleicher malerischer Wirkung nicht zu erzielen. Die Photogravure ist im stande, jenen Meistern beizukommen, deren Werke sich wegen ihrer

[illegible] malerischen Qualitäten bisher [illegible] sich der Reproduktionsmanier entzogen haben [illegible] gehört Andreas Achenbach an den sich, [illegible], nur zwei [illegible] v. Abbema 1878 und R. [illegible] 1881 gewagt haben, ohne jedoch das dem Meister [illegible] Gemisch von Kraft und Weichheit [illegible] von Energie und zarter Empfindung wiedergeben zu können. Erst mit den beiden ebengenannten, [illegible] Meistern [illegible] W. Lobend [illegible] ist [illegible] das Problem, Andreas Achenbach [illegible] zu kennen, in so überraschender Vollkommenheit gelöst worden, daß der Meister selbst seine volle Zufriedenheit mit den Reproduktionen ausgesprochen hat. In der Wahl der [illegible] Schulte sehr glücklich gewesen, [illegible] die unvermeidliche nach [illegible] immer wieder zusammenfassende Kraft des Meisters in der [illegible] Weise veranschaulichen. Die „Mondnacht" ist ein [illegible] von [illegible] dramatischen [illegible] oben und unten, dort zwischen dem Monde und der dunklen Wolkenwand, hier zwischen dem den [illegible] Dampfer und den erregten, [illegible] wild überschlagenden Wellen. Die magische Kraft des Lichts [illegible] ihre [illegible] Wirkung, und die Schatten sind von einer Durchsichtigkeit, [illegible] nur durch einen äußerst [illegible] Druck erreicht werden konnte. Das andere Blatt stellt eine Gebirgslandschaft dar, an welcher ein durch einen kurz zuvor erfolgten Gewitterregen angeschwollener Bach schäumend vorüberbraust. Das Bild ist 1882 gemalt, zeigt aber in allen Einzelheiten die plastische Kraft des Meisters auf ihrer vollen Höhe. Die beiden Blätter, welche sich ebensosehr zu einem edlen Zimmerschmucke wegen ihrer volltonigen Wirkung eignen, als sie den Mappen der Sammler zur Zierde gereichen, sollen in zwei Ausgaben erscheinen. Die eine, lauter Epreuves d'artiste, die mit der eigenhändigen Namensunterschrift des Meisters versehen sind, ist vorzugsweise für Sammler bestimmt und deshalb in einer beschränkten Anzahl von Exemplaren gedruckt, wonach auch der Preis ein entsprechend hoher ist. Die zweite, erheblich billigere wird später erscheinen.

Adolf Rosenberg.

Nekrologe.

[illegible] Der Maler Gustav Jundt hat sich, wie vor sieben Jahren sein Freund, Karl Marchal, der Maler des Elsaß, welcher durch einen Pistolenschuß endete, am 14. d. M. während eines Fieberanfalls ums Leben gebracht: er öffnete das Fenster und stürzte sich auf die Gasse. Jundt wurde 1830 in Straßburg geboren, kam jung nach Paris in Drollings Atelier, arbeitete mit ungewohnter Leichtigkeit und zeichnete sich besonders durch seine Genrebilder aus dem elsässischen Volksleben aus, wie „Die Einladung zur Hochzeit", „Die Heimkehr vom Feste", „Der Sonntagmorgen" u. s. w. Im Jahre 1872 stellte Jundt im Salon drei Bilder aus: „Vive la France!", „Les internes français quittant la Suisse" und „L'arbre de Noël". Letzteres Bild war so „zornig" gehalten, daß es der Ausschuß nicht zur Aufnahme geeignet fand. Jundts letztes Werk war das bei Berger-Levrault herausgekommene Album: „Hans". Dieser Hans ist ein Ungeheuer, dessen Thaten Jundt abbildet. Hans ist schon als Junge sehr gefräßig und verschlingt, je größer er wird, desto mehr; aber in der Fülle seiner Gefräßigkeit wird er vom Blitze erschlagen und dient den schwarzen Vögeln zum Fraße. „Hans", so belehrt uns die „France", „ist der germanische Riese; seine Geschichte ist die des raubgierigen und plunderungssüchtigen Preußen, dessen Legende Jundt für die seit dem schrecklichen Jahre geborenen Geschlechter geschaffen hat." Es ist bemerkenswert, daß die wütendsten Preußenfeinde meist Elsässer sind, in der bildenden Kunst so gut, wie auf anderen Gebieten; das ist natürlich, denn sie müssen in Paris desto heftiger ihr Franzosentum herauskehren, je leichter sie in den Verdacht, heimliche Preußenfreunde zu sein, geraten können.

[illegible] E. Mercuri †. In Bukarest starb am 1. Mai der berühmte römische Kupferstecher Mercuri. In Rom im [illegible] geboren, wurde er zuerst bekannt durch den vortrefflichen Stich von Leopold Roberts bekanntem Bilde: „Die [illegible] der [illegible] Schnitter" [illegible] im [illegible]. Der Erfolg, den dieser Stich hatte, veranlaßte Mercuri während den Jahren 1832—1847 seinen Aufenthalt in Paris zu nehmen. Die letzten Jahre seines Lebens verbrachte er meistens in Rom. Er starb im Hause seines Schwiegersohnes Radulescu in Bukarest, wo er sich zum Besuche befand. Paul Mercuri war ursprünglich Maler. Hervorragend unter seinen Arbeiten als Kupferstecher sind seine Stiche nach vielen Bildern Delaroche's, namentlich jener nach dem Gemälde, welches die Hinrichtung von Jane Grey darstellt. Lange Jahre war er in Rom der Leiter der „Calcografia", welche sich jetzt im Besitze der italienischen Regierung befindet. Zu seinen Zöglingen gehörte der tüchtige, leider durch Selbstmord aus dem Leben geschiedene Aloisio Juvara. Mercuri war Mitglied der Academia di San Luca in Rom und der königl. Akademie in Brüssel.

Kunsthistorisches.

J. E. **Fund einer römischen Villa.** Eine wichtige Entdeckung wurde zwischen der Eisenbahnstation Ciampino und der kleinen albanischen Gebirgsstadt Marino gemacht. Dieselbe betrifft eine ausgedehnte römische Villa, welche nach den aufgefundenen Inschriften erst einer Familie namens Messalla, später einem „Voconius Pollio" gehörte. Bis jetzt wurden mehrere Zimmer teils mit Mosaikfußboden, teils mit Marmorgetäfel aufgefunden. Auch an Werken der Skulptur fehlt es nicht. Die „Italie" behauptet, daß sich darunter als besonders hervorragend befinden: eine Kinderstatue, ein Prometheustorso, eine geflügelte Victoria, Bruchstücke einer Vase mit Figuren, Fragmente von Kandelabern mit Blätterornamentirung, ein Faun mit einem Schlauch, ein großer Adler, eine Apollostatue (über die Natur groß), ein Faustkämpfer, ein Marsyas, ein Herkules mit dem Löwenfell auf dem Arme. Besonders wird die Hand eines Diskuswerfers wegen ihrer hervorragenden Schönheit gerühmt. Man hat die Hoffnung noch nicht aufgegeben, auch die Figur zu diesem Bruchstücke zu entdecken.

= **Ein großes Jugendbild von Lionardo**, den Auferstandenen zwischen den Heiligen Lionardus und Lucia darstellend, mit vorzüglich schöner Landschaft, soll im Depot des Berliner Museums aufgefunden worden sein. Die Erhaltung wird als eine sehr gute bezeichnet. Näheres bleibt abzuwarten.

Personalnachrichten.

** **Professor Ludwig Knaus** ist auf sein wiederholtes Ersuchen durch den Kultusminister von der Leitung des Meisterateliers bei der Akademie der Künste in Berlin entbunden worden. Er ist zu diesem Entschlusse durch die Erwägung bestimmt worden, daß die Unterrichts-Thätigkeit ihn zu sehr in seinen eigenen schöpferischen Arbeiten stört. In seiner Eigenschaft als Leiter eines Meisterateliers war L. Knaus zugleich Mitglied des Senats der Akademie. Da der Künstler durch Niederlegung jenes Postens aufhört, Senator der Akademie zu sein, so hat ihn der Senat jetzt an Stelle des verstorbenen Professors Gustav Richter wieder zum Mitglied dieser Körperschaft gewählt.

Sammlungen und Ausstellungen.

* **Das „Leichenbegängnis" von Aloys Fellmann** in Düsseldorf, dessen in der Chronik Nr. 3, Sp. 35 gedacht wurde, ist vor kurzem von der Verwaltung der großherzogl. Kunsthalle in Karlsruhe zum Preise von 10000 Mk. angekauft worden.

Vermischte Nachrichten.

J. E. **Neues Frescobild in der Laterankirche.** Der Papst beauftragte den Maler Grandi, in der jetzt wiederhergestellten Apsis der Laterankirche in Rom ein großes historisches Frescobild zu malen. Seinen Vorgängern Leo X., Julius II. und Sixtus V. folgend, hat Leo XIII. verfügt, daß sein Bild darauf verewigt werde, indem dasselbe den Moment

darstellen soll, in welchem der Papst die Kardinäle empfängt, welche den Umbau der Apsis beantragten. Unter den Figuren des päpstlichen Hofes, welche Leo XIII umgeben, werden sich sein Bruder, der Kardinal Giuseppe Pecci, und sein Neffe, der Graf Camillo Pecci, in den Uniformen der päpstlichen Nobelgarde befinden.

J. E. **Urbino.** Behufs besserer Erhaltung des berühmten herzoglichen Palastes ließ die Stadtvertretung im Einvernehmen mit der Regierung denselben von den Gefangnissen säubern, welche sich seit vielen Jahren in demselben befinden.

A. W. **Aus Venedig.** Bei den Restaurationen der Mosaiken in San Marco sind Betrügereien aufgedeckt worden. Man hatte, wie schon einmal im 16. Jahrhundert, Malereien statt Mosaiken geliefert und die vertrauensselige Kommission zur Überwachung von San Marco zu wiederholten Malen getäuscht. Die Presse dringt energisch auf Untersuchung dieses Falles und Bestrafung der Schuldigen. Das Bauwerk in San Marco ist, dank der lebhaften Proteste, welche von allen Seiten laut wurden, endgültig eingestellt, da die Regierung sich dagegen ausgesprochen hat.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Neue Bücher und Kupferwerke.

Frizzoni, G., Notizia d'opere di disegno nella prima metà del secolo XVI. esistenti in Padova, Cremona, Milano, Pavia, Bergamo, Crema e Venezia, scritta da un anonimo di quel tempo, pubblicata ed illustrata da D. Jacopo Morelli. Edizione nuova, corredata di annotazioni. 266 S. in gr. 8. Bologna, Zanichelli. Lire 5. —.

Pantassi, C., I codici miniati. Mit 20 Tafeln. 99 S. in gr. 8. Turin, Loescher. Lire 4. —.

Vayra, L., Le lettere e le arti della corte di Savoja nel secolo XV. Inventarii dei castelli di Ciamberi, Torino et Ponte d'Ain. 1497—98, pubblicati sugli originali inediti. 244 S. gr. 8°. Turin, Fratelli Bocca. Lire 5. —.

Venturi, Ad., Un ignoto gruppo marmoreo di Cristoforo Solari. Per le nozze Venturi-Cusani. Modena, Toschi.

Bertrand, A., Cours d'archéologie nationale. La Gaule avant les Gaulois d'après les monuments et les textes. Mit Holzschnitten. 215 S. 8°. Paris, Leroux. Frs. 6. —.

Choisy, Aug., Études sur l'architecture grecque. L'arsenal du Pirée d'après le devis original des travaux. Mit 2 Tafeln. 46 S. in 4°. Paris, Mouillot. Frs. 5. —.

Dieulafoy, E., L'art antique de la Perse. Achéménides, Parthes, Sassanides. 1re partie. Monuments de la vallée du Polvar-Roud. Mit 20 Tafeln. IV u. 68 S. in gr. 4°. Paris, Librairie centrale d'architecture.

Helbig, J., Recueil de Modèles artistiques du Moyen-Age. Menuiserie et Serrurerie de Meubles. XVe et XVIe siècles, sous la direction de A. van Assche. 42 Tafeln mit erläut. Text. Ghent.

Lambert, A., Madonna di San Biagio près Montepulciano, bâtie par Antonio di San Gallo de 1518 à 1528. 8 Blatt in Photolithographie mit erläut. Text in Folio. Stuttgart, Wittwer. Frs. 11. 50.

Lambert, A., et A. Rychner, L'Architecture en Suisse aux différentes époques. 60 Tafeln in Photolithographie mit Erläuterungen. Gr. Fol. Basel, H. Georg. Frs. 75. —.

Lebreton, G., Le Musée céramique de Rouen. Rouen, Angé. Frs. 10. —.

Maspéro, G., Guide du visiteur au Musée de Boulacq. Paris, Vieweg. Fr. 6. —.

Monographie de l'Eglise de Notre-Dame de Pamelle à Audenarde. 47 Tafeln mit erläuterndem Text in Folio. Brugge.

Pottier, E., Etudes sur les Lécythes blancs attiques à représentations funéraires. Paris, Thorin. Frs. 6. —.

Zeitschriften.

Blätter für Kunstgewerbe. V. Heft.
Japanische Ornamentik. Kunstbeilagen: Blumenampel. Zinnpokal. Toilettentisch. Lampenständer. Bett und Nachtkasten.

Mittheilungen des germanischen Nationalmuseums. Mai 1884.
Apotheken des 16. Jahrhunderts. — Eine projectirt gewesene zweite Ausgabe der sog. Schedelschen Chronik. — Springdolch aus dem 16. Jahrh.

The Academy. No. 628.
The Royal Academy. Von C. Monkhouse. — The Grosvenor Gallery. Von C. Phillips.

Gewerbehalle. Lief. 6.
Glasirte Steinkrüge aus der Sammlung Frohne in Kopenhagen. — Gitterthore. Buffet und Stuhl. Sammtstoffe im Bayer. Nationalmuseum in München. Zinnteller ebenda. Armstühle aus den Sammlungen des Louvre.

The Art-Journal. May 1884.
Cymon und Iphigenia by F. Leighton. Von Alice Meynell. (Mit Abbild.) — Monte Oliveto and the frescoes of Sodoma. Von William Sharp. (Mit Abbild.) — The works of François Rude. Von R. Heath. (Mit Abbild.) — The stage considered as a school of art. Von E. J. Bell. — Landscapes in London. — Notes on Rossetti and his works. Von W. M. Rossetti. — The international health exhibition. Von Douglas Galton.

Inserate.

Bekanntmachung.

Vom 1. April 1885 hat die Friedrich Eggers-Stiftung zur Förderung der Künste und Kunstwissenschaften in Berlin über 600 Mark zu Stipendien zu vergeben, welche nach Maßgabe folgender Paragraphen des Statuts der Stiftung verliehen werden.

§ 1. Der Zweck der Stiftung ist, zur Förderung der Kunst und Kunstwissenschaften beizutragen.

§ 2. Dieser Zweck § 1 soll erreicht werden durch Verleihung von Stipendien an [illegible] zur Kunst, [illegible] [illegible] oder [illegible] [illegible] nach den folgenden näheren Bestimmungen:

1. Der Stipendiat [illegible] ein Jahr auf der königlichen Kunst- oder Bau- oder Gewerbeakademie, oder Universität zu Berlin studirt haben.
2. [illegible] Bedürftige, nach seinen Leistungen [illegible] zu beurtheilende Begabung [illegible]
3. Bei [illegible] Berücksichtigung von Konkurrenten sollen [illegible] einen Vorzug erhalten.

§ 4. [illegible] die specielle Verwendung des Stipendiums [illegible] des Stipendiaten ist in jedem besonderen Falle besondere Bestimmung zu treffen (beispielsweise zu einer Reise, [illegible] anderweitiger Bildungs- und Unterrichtsmittel, zur Herausgabe kunstwissenschaftlicher oder Herstellung künstlerischer, namentlich monumentaler oder kunsttechnischer Werke u. s. w.), und dem Stipendiaten die bestimmte Verwendung aufzuerlegen.

§ 5. Der Minimalsatz eines Jahresstipendiums soll 500 Mark betragen. Die Verleihung eines Stipendiums an einen und denselben Stipendiaten für mehrere Jahre, sowie Verleihung mehrerer Stipendien in demselben Jahre an verschiedene Stipendiaten ist zulässig.

§ 6. Bei der Verleihung von Stipendien ist in erster Linie ein Wechsel dahin zu beobachten, daß nach einander

1) ein Kunstgelehrter,
2) ein Architekt,
3) ein Bildhauer,
4) ein Maler,
5) ein Kunstgewerbe Beflissener

zum Bezug eines Stipendiums gelangt.

Geeignete Bewerber werden hiedurch aufgefordert, unter Bescheinigung ihrer Qualifikation ihre Anträge bis zum 1. Februar 1885 bei einem der Mitglieder des unterzeichneten Kuratoriums der Stiftung einzureichen.

Die Bewerbungen werden bei der gegenwärtigen Verleihung in nachstehender Reihenfolge der § 6 [illegible] angegebenen Kategorien berücksichtigt: in erster Linie Nr. 1 und dann folgend Nr. 4. 2. 5. 3.

Berlin, den 21. Mai 1884.

Das Kuratorium der Friedrich Eggers-Stiftung
zur Förderung der Künste und Kunstwissenschaften.

Prof. Dr. M. Lazarus, Vorsitzender, NW. Königsplatz 5 p. — F. Schwechten, Regierungsbaumeister, W. Lützowstr. 68 III. — Dr. A. Zollner, Geh. Regierungsrath, W. Matthaikirchstraße 10 III. — B. von Lepel, Major, z. D. in Prenzlau. — Karl Eggers, Dr., Senator a. D., W. Auf dem Karlsbade 11 p.

Kunst-Sammlung Gedon in München.

Nachgelassene Kunst-Sammlung des Bildhauers und Architekten

Herrn Lorenz Gedon in München.

Kunsttöpferei, Glas, Arbeiten in edlem Metall, Bronze, Kupfer, Eisen und Zinn, Elfenbein, Emaille etc., Erzeugnisse der Textil-Industrie, Arbeiten in Holz und Stein, Bucheinbände und Bücher, Waffen und Rüstzeug, Möbel und Einrichtungsgegenstände, Gemälde etc. etc. Hervorragende Kunstgegenstände, 1257 Nummern.

Versteigerung zu München den 17. bis 21. Juni

im Atelier des Verstorbenen
Nymphenburgerstrasse No. 24 A

durch J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne)
aus Cöln.

Preis der von F. A. Kaulbach, Heinr. Lossow und Rud. Seitz illustrirten Ausgabe des Kataloges 10 Mark, der gewöhnlichen Ausgabe 2 Mark. (1)

Hugo Grosser, Kunsthandlung,

Specialität: Photographie.

LEIPZIG, Langestrasse 37 II.

Vertretung und Musterlager der phot. Anstalt

Ad. Braun & Comp. in Dornach u. Paris.

Reproductionen im unveränderlichen Kohleverfahren nach Gemälden, Handzeichnungen, Fresken, Statuen etc.

aller bedeutenden Museen.

Neu: Die Gemälde der Kais. Eremitage-Galerie in St. Petersburg.
Die Gemälde des Museo del Prado in Madrid.
Die Gemälde der Königl. Gemäldegalerie in Dresden.

Kataloge, Musterbücher, sowie jede Auskunft umgehend.

Ansichten nach der Natur von Schweiz und Italien.

Studien für Künstler, aller Art und jeder Grösse, namentlich Actaufnahmen bis zu 45 cm Photographiehöhe. Auswahlsendungen hiervon bereitwilligst.

Prompteste Besorgung aller Photographien und Kunstsachen. (13)

Soeben erschienen:

Die Aquarell-Malerei.

Die Technik derselben in ihrer **Anwendung auf die Landschafts-Malerei.**

Von Prof. **Max Schmidt.**

[illegible]

Fünfte Auflage. Preis 2 Mark.
Leipzig. **Th. Grieben's Verlag.**

Im Verlag von **E. A. Seemann** in Leipzig ist kürzlich erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

DÜRER

Geschichte seines Lebens und seiner Kunst

von **M. THAUSING.**

Zweite, verbesserte Auflage in 2 Bänden gr. 8. Mit Illustrationen. 2 Bände engl. cart. M. 20.—; in Halbfranzband M. 24.—.

Hierzu eine Beilage von L. Schwann & Schnell in Düren.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von August Pries in Leipzig.

19. Jahrgang.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

5. Juni

Nr. 34.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1884.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von Oktober bis Ende Juni jede Woche am Donnerstag, von Juli bis Ende September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Steinle's Parzival.

Im Städelschen Institut ist kürzlich ein neues Werk Steinle's ausgestellt gewesen, um nach wenigen Tagen, wie es heißt, mit einem Umweg über Wien die Reise nach England anzutreten, wohin es verkauft sein soll. Um so mehr erscheint es geboten, in Deutschland eine Erinnerung an das Werk festzuhalten, zumal sich in ihm der Künstler wieder einmal von seiner besten Seite gezeigt hat. Steinle teilt mit den großen Meistern, welche zu Anfang unseres Jahrhunderts die neue deutsche Malerei schufen und deren Wege er geht, die Eigentümlichkeit, daß er sich bis in hohes Alter eine unverwüstliche Schöpferkraft bewahrt hat. So sehen wir in diesem jüngsten Werke des betagten Künstlers mit freudigem Erstaunen, wie er in dieser reifen Frucht langer geistiger Durcharbeitung einen Zauber in Form und Farbe, einen Reiz lieblicher, poetischer Stimmung enthüllt, der diese Schöpfung den besten früheren Werken würdig anreiht. Nur selten möchte ein aufmerksames Auge auf Spuren stoßen, welche nicht die volle Frische und Kraft erkennen lassen.

Aber auch dem Inhalte nach ist das neue Werk ein bedeutsames. Knüpft es doch an die großartigste Dichtung des deutschen Mittelalters, an die Meisterschöpfung Wolframs an, dessen tiefes, wahrhaft deutsch empfindendes Gemüt die romanischen und keltischen Stoffe zu Trägern des höchsten Lebensproblems gemacht hat. Und diese Dichtung, mit ihrem überwältigenden Reichtum an Ereignissen und Empfindungen, hat Steinle unternommen in einem Cyklus von Aquarellbildern wiederzugeben. Es ist begreiflich, daß er nur einzelne Scenen herausgreifen kann, sowie auch daß er die Saite nachklingen läßt, die ihm aus dem Gedichte am verwandtesten entgegen tönte. So faßt er sehr richtig den Gedanken der Erziehung heraus, giebt ihn aber durchweg nur von der passiven Seite, während die im Gedicht vorhandene, sehr stark betonte aktive so gut wie ganz verschwindet. Er baut nun seinen Cyklus so auf, daß er sich das Ganze wie ein Altarblatt denkt, an dessen Hauptbild sich je zwei Seitenbilder anschließen, während das Ganze von einem Sockel, der Predella, getragen wird, welche Raum für kleinere Darstellungen läßt. Das Hauptbild läßt aus duftiger Waldlandschaft voll zartester Poesie den Graltempel aufsteigen, im Walde verteilen sich die Ritter, um die Wache auszuüben; vom Himmel naht sich die Taube mit der Hostie, von Engeln umgeben, und schwebt zu dem Grale nieder. Hier ist also das Ziel des Ganzen gegeben: die Erlösung des Menschen zu himmlischem Frieden durch das Mittel des Opfertodes Christi; und zugleich die mittelalterliche Einkleidung in den Rittern, deren Leben dem hohen Amte der Hut des Heiligtums geweiht ist. Den Seitenbildern fällt das persönliche Element zu. Die Scene der ersten Begegnung mit den Rittern zeigt uns den Beruf des Knaben, sodann der Verkehr mit Gurnemanz seine weltliche, ritterliche Erziehung; daran schließt sich rechts vom Hauptbild die Verschuldung: Parzival verläßt gebrochen und verhöhnt das Schloß, in welchem er zu fragen versäumt hat, und endlich die Buße: Parzival kniet vor Trevrizent, welcher ihm seine Schuld darlegt. In allen vier

Z[illegible] erkannt der Held nur leidend, von seiner [illegible], was doch so wesentlich ist, erfahren wir nicht. Die Sockelbilder füllen die Erzählung weiter aus. Nach [illegible] in ein größeres Mittelbild: Parzival [illegible] am Ankerplatz nieder, den er [illegible] und die Frage gestellt hat, neben ihm steht sein heidnischer Halbbruder Feirefiz; links zeigt uns das erste kleine Bild, wie Parzival von der Jagd zur Mutter heimkehrt, das zweite, wie er das Narrenkleid anzieht, hier [illegible] in der Nähe [illegible] Zelt, [illegible] die er an [illegible] Wort [illegible] verlangt wird, der Tötung des roten Ritters [illegible] erzählt das dritte Bild, während das vierte uns in die Kapelle des Gurnemanz führt, [illegible] zu der eigentlichen Weihe des Ritters. Rechts folgt zuerst die Scene, wie Sigune dem Parzival flucht, dann [illegible] Zauberin Kundrie, die in das Zeltlager des Königs Artus [illegible], endlich zwei Heldenthaten des Weltritters Gawein.

Bei den Schwierigkeiten, welche die Bildkunst zu überwinden hat, wenn sie mit der Dichtkunst sich in einen Wettkampf einläßt, ist anzuerkennen, daß der Künstler mit sicherer Hand Scenen herausgegriffen hat, welche einerseits die Hauptpunkte der Handlung erkennen lassen und andererseits doch auch für seine Mittel die möglichst günstigen sind. Zurückbleiben hinter dem Dichter mußte er natürlich da, wo es sich um eine Art des Fortschrittes handelt, welche der Bildkunst und ihren Mitteln verschlossen bleibt. Wenn Parzival aus dem Schloß heraustritt, so läßt die gebrochene Haltung, der abgelebte Ausdruck des Gesichts mehr auf körperliche Strapazen schließen, als auf eine seelische Niederlage, welche der Ritter durch das Bewußtsein erhält, aus eigener Schuld das größte Glück verscherzt zu haben. Diese Schuld selbst wiederzugeben, ist dem Künstler nicht möglich gewesen: wie sollte das Unterlassen der Frage, nicht in einem einzelnen Augenblicke, sondern während eines längeren Verlaufes, sich darstellen lassen? Er zog es also vor, uns das Resultat des Nichtfragens zu zeigen, obgleich er dadurch der Geschichte selbst vorgreift: seine Thorheit erfährt Parzival erst vollständig durch Sigune. Es fragt sich ferner, ob der Künstler nicht gut gethan hätte, das Thema auf Parzival zu beschränken und Gawein lieber ganz aus dem Spiele zu lassen. Es ist wahr, in der Dichtung nimmt Gawein eine bedeutende Stelle ein; ja, seine Thaten sind mit einer solchen Ausführlichkeit und solcher Liebe geschildert, daß der eigentliche Held längere Zeit ganz verschwindet. Es kam dem Dichter darauf an, durch den Gegensatz die Bedeutung des geistlichen Rittertums über das [illegible] recht hervorzuheben. Gelingt das auch in der bildlichen Darstellung? Worin zeigt sich, [illegible] Auftreten nur relative Wichtigkeit hat, aber nicht zum Heil der Seele beiträgt? Und wenn er herangezogen werden sollte, wäre es nicht notwendig gewesen, den Sieg Parzivals über Gawein vorzuführen, um dadurch des Dichters und doch sicherlich auch des Bildkünstlers Auffassung über den Wert weltlichen und überweltlichen Strebens in ihren Erfolgen festzuhalten? Wäre jedoch Gawein ganz weggeblieben, so wäre dadurch Raum für Parzivals eigene Thaten gewonnen worden, die Einheit der Darstellung wäre gewachsen, und Gawein wäre sicher nicht vermißt worden: den Gawein trägt jeder selbst im Herzen, der Parzival dagegen ist der Mensch, dessen Streben und Ziel auch heute nicht minder ideal ist, als es dies im Mittelalter gewesen. Damals aber handelte es sich um zwei der Zeit angehörige Manifestationen einer und derselben äußeren Einrichtung, des Rittertums. Da galt es den sozialen Gegensatz scharf zu betonen, der für das aktuelle Leben — und der Künstler schafft doch schließlich in erster Linie für seine Zeit und deren Anschauungsweise — keine Bedeutung hat.

Im einzelnen ist vieles von hoher Schönheit. Wir heben zunächst für die Gesamtwirkung die glückliche Abtönung der Sockelbilder den Hauptbildern gegenüber hervor. Wohl angeregt von dem Dichter, welcher Altäre und Gewölbe von blauem Saphir sein läßt, zeigt uns der Künstler hier eine Reihe blauer, hier und da leicht von gelben Streifen durchzogener Säulen, auf ebensolchem Gebälke, durch deren Öffnungen man wie aus Loggien hinausblickt: zwischen je zwei Säulen erblicken wir eine besondere Scene, alle gleichmäßig in rötlichem Tone gehalten, so daß die Zeichnung ohne weitere Farbe nur durch Licht und Schatten wirkt. Dies giebt einen äußerst wohlthuenden Grundton, der in seiner Ruhe vortrefflich zu der Stelle paßt, welche die Sockelbilder im Gesamtaufbau einnehmen. Mit besonderem Glück sind sodann die landschaftlichen Teile, Wald und Burgen, sowie die sich trefflich abstufenden Hintergründe geschaffen. Äußerst stimmungsvoll ist das Morgenrot, das bei Parzivals Verlassen des Schlosses seine ersten Strahlen über das Portal wirft. Ein Meisterstück ist nach dieser Seite das Hauptbild mit den Rittern im Walde und der dämmerigen Stimmung auf Erden, während sich über dem Waldesgeheimnis das stolze strahlende Gebäude des Tempels im lichten, leicht rosig durchzogenen Gewölk erhebt, und oben das helle Licht des Himmels aufleuchtet. Wirksame Gegensätze bildet der Wald bei der Begegnung Parzivals mit den Rittern neben dem freien Turnierplatz und dem prächtigen Schloß des Gurnemanz; ebenso andererseits die Sommerstimmung beim Verlassen des Schlosses und die Höhle des Einsiedlers, der sich gegen die Winterkälte durch sein Feuer zu schützen sucht: durch die Öffnung sieht man draußen

die Schneelandschaft. Während das Hauptinteresse des Künstlers offenbar bei der dem religiösen Sinne so sehr entsprechenden reiferen Zeit des Helden verweilt, — die wahre Heldenkraft des edlen Christentums ist ja das freudige Ertragen des Leidens, — so hat er künstlerisch doch auch die weltlichen Scenen mit energischer Handlung vortrefflich ausgeführt. So die Rückkehr von der Jagd, besonders aber die Tötung des roten Ritters, bei welcher sich in dem über der Leiche des Erschlagenen knieenden Parzival und in der Art, wie er jenen der Rüstung entkleidet, eine merkwürdige Kraft ausspricht. In der Zauberin Kundrie, die auf ihrem flüchtigem Maultiere dem Zeltlager des Königs Artus zueilt, klingt ein Ton des Humors an, welcher an den Meister in der Wiedergabe des Shakespeareschen Humors, an den Schneider und an den mit den kreuzweise gebundenen Kniebändern einherstolzierenden Malvolio erinnert, und der in diesem sonst so ernste Töne anschlagenden Werke besonders wohlthut.

Bei einer idealen Schöpfung ist es nicht richtig, mit dem Meister vom Standpunkte der realistischen Wahrheit aus zu rechten. Wir wollen daher auf einen Umstand nicht aus diesem Gesichtspunkte, wohl aber aus dem anderen hinweisen, um zu zeigen, welche Hilfsmittel der Bildkünstler anzuwenden hat, wenn er sich mit der Dichtung in einen Kampf einläßt. Auf dem Hauptbilde kommt es dem Maler darauf an, uns den Prachtbau des Graltempels zu zeigen. Zugleich aber will er uns erzählen, daß eine Taube die Hostie in den Gral, die heilige Schüssel, legt. Nun befand sich nach dem Dichter die Schüssel in einem dem großen Tempel nachgebildeten Ciborium im Innern des Tempels, dessen Centrum sie bildete — was zugleich der Grund wurde, den Tempel als einen Rundbau, einen Centralbau, aufzufassen. Der Künstler hätte uns somit in das Innere des Tempels führen müssen. Dann wäre die schöne Zusammenstellung des Tempels mit Wald und Himmel verloren gegangen, die gerade so wirkungsvoll durchgeführt ist. So erlaubt sich denn der Künstler die Freiheit, die Schüssel, in Gestalt eines Abendmahlskelches, über der Spitze des Tempels schweben zu lassen: nun kann die Taube, welche vom Himmel kommt, vor unseren Augen die Hostie hineinlegen. Unsere realistisch gestimmte Zeit wird freilich sofort fragen: wie kam denn aber der Gral wieder in den Tempel hinein? wenn sie nicht vielleicht schon mit der Frage beginnt: wie kam denn die Schüssel überhaupt heraus? Wir aber freuen uns des Künstlers, der, wenn er uns in die Welt des Wunders führt, auch kühn und konsequent genug gewesen ist, auf dem Wege des Wunders einen Schritt vorwärts zu gehen und dadurch zugleich der Kunst das Recht zu wahren, nicht [illegible] im [illegible] des alltäglichen Lebens.

Nicht ebenso einverstanden können wir mit dem Graltempel selbst sein. Seine Bestimmung führte ihn von selbst, abgesehen von der Beschreibung des Dichters, der ihn ganz ausdrücklich so schildert, zur Wahl des Centralbaues. Das hätte aber den gotischen Stil ausschließen müssen. Die einzig richtige Form wäre die Kuppel gewesen, natürlich nicht die Kuppel, wie sie von der Renaissancezeit ausgebildet worden ist, sondern wie sie in Nachbildung von San Vitale in Ravenna von Karl dem Großen in der Pfalzkapelle zu Aachen angewendet worden ist, so jedoch, daß das Grundmotiv auch nach außen hin klar zur Geltung gekommen wäre. Hier hätte die Aufgabe der Fortbildung gelegen, welche in Übereinstimmung mit der Zeit den romanischen Charakter hätte bewahren müssen. Die Gebäudeanlage, welche der Dichtung und dem in ihr niedergelegten Ideal des Gralrittertums entstammt, ist die Baukunst des romanischen Stiles, der die vom Süden gekommenen Anregungen selbständig und dem nordischen, speziell dem deutschen Charakter entsprechend fortgebildet hat. In beiden Hauptbildern zeigt sich historische Treue, wie sie sonst überall sich zeigt und zwar in einem höheren Sinne, als wie sie gewöhnlich dem Einzelstudium antiquarischer Kabinette entspringt: überall spricht der Geist des richtig verstandenen, kongenial erfaßten Mittelalters zu uns, der es nicht unternimmt, die Dichtung gewaltsam umzudeuten und den Bedürfnissen und Wünschen des eigenen Herzens anzupassen. Von Wagner — dies sei ausdrücklich bemerkt — findet sich hier keine Spur, um so mehr aber von dem echten Geiste der Dichtung Wolframs von Eschenbach.

V. Valentin.

Kunstlitteratur.

Catalogue des figurines de terre cuite du Musée du Louvre par Léon Heuzey. Paris. Imprimeries réunies. 1883. Tome I. 12°. 312 S.

Les figurines antiques de terre cuite du Musée du Louvre, dessinées d'après le catalogue de Léon Heuzey, gravées par Jacquet. Paris. Vve Morel. 1883. Fol. IV und 36 Seiten und 60 Tafeln.

Der gelehrte ehemalige Hilfskonservator der Antiken, jetzige Konservator der orientalischen Altertümer am Louvre giebt in dem einen der angezeigten Werke die erste Hälfte eines Katalogs der antiken Terrakotten im weitern Sinne des Worts, die jene Sammlung besitzt, und mit ihm überhaupt den ersten Versuch einer methodischen Einteilung der gesamten Terra-

tetten aller der großen Museen Europa's. Der vorliegende Band enthält die Beschreibung der Terrakotten des Orients, also Ägyptens, Chaldäas, Babyloniens, Assyriens, Phöniziens, sowie jener cyprischen und rhodischen Ursprungs; ein zweiter wird das Verzeichnis der griechischen Terrakotten bringen. Der Verfasser beschränkt sich hierbei nicht auf die bloße sachliche Beschreibung sämtlicher ausgestellten Nummern; fast jede Seite seines Kataloges enthält kürzere oder längere Exkurse, welche eine oder die andere Frage nach dem Ursprung, dem Kunstcharakter, der symbolischen Bedeutung dieser Werke der ältesten Kunstübung anregen oder behandeln und durch die Beherrschung des gesamten Materials und die Sicherheit des Urteils, die sich in ihnen kundgibt, für die langjährige Beschäftigung des Verfassers mit dem Gegenstande seiner Forschung zeugen. So wird denn der vorliegende Katalog zu einer Geschichte der Entwickelung der Typen und der historischen Ausbreitung der figürlichen Terrakotten des Orients, die im Hinblick auf den Zusammenhang derselben mit den gleichen Produkten griechischer Kunst und infolge ihres Einflusses auf die Gestaltung der religiösen und künstlerischen Typen der letzteren eine Bedeutung gewinnt, welche diejenige weitaus übertrifft, welche sie vom rein künstlerischen Standpunkte zu beanspruchen vermögen.

Das gemeinsame Merkmal all dieser Erzeugnisse der ältesten Kunst des Orients, wie verschieden sonst auch ihr örtlicher Ursprung sein mag, ist ihr religiöser Charakter und ihre daraus fließende Bestimmung als Votivbilder, Amulets u. dgl. Der Katalog beginnt mit jenen Statuetten assyrischen Ursprungs, welche in geringer Zahl bei den Ausgrabungen des Königspalastes von Khorsabad unter den Thürschwellen oder in eigens für sie ausgesparten Receptakeln unter dem Pflaster der Gemächer aufgefunden wurden: sie waren offenbar die Schutzgeister dieser Bauten, die über ihren Eingängen zu wachen und alles Üble davon abzuhalten hatten. Es sind verkleinerte Nachbildungen jener mythologischen Gebilde, welche in den die Wände der Gemächer bedeckenden Reliefforgen vorkommen: Gottheiten und Genien mit doppeltem Hörnerpaar, mit Tierköpfen und Adlerklauen, phantastische Ungeheuer halb menschlicher, halb tierischer Gestalt, Götter und Könige mit reichem, in Lockenreihen geordnetem Haupt- und Barthaar. In anbetracht ihrer frühen Entstehung (8. Jahrhundert v. Chr.) zeigen diese Werke ein ganz außerordentliches technisches Geschick und dieselbe Sicherheit und Energie der Formenbehandlung, die wir auch an den Steinbildwerken der Assyrer bewundern müssen.

In dem nächsten Kapitel, das die Terrakotten aus Babylonien, Chaldäa und Susiana behandelt, nimmt der Teil der bei den Ausgrabungen von Tello durch de Sarzec für das Louvre gewonnenen Schätze das meiste Interesse in Anspruch. Leider zählen die Thonfiguren in den Ergebnissen jener Funde nur nach wenigen Stücken; indessen sind auch diese für die Kenntnis des uns bisher so rätselhaften Charakters der babylonischen und chaldäischen Kunst von höchster Bedeutung. Aus dem Vergleich mit den Basaltstatuen der Funde von Tello ergiebt sich für sie ein viel höheres Alter, als man bisher angenommen, ein Alter, das wahrscheinlich bis zum zweiten Jahrtausend vor unsrer Zeitrechnung zurückreicht. Der unter ihnen am häufigsten vorkommende Typus ist jener der völlig nackten orientalischen Liebesgöttin, Anat, Belit, Istar, Zarpanit mit Namen, von üppigen Formen und herausfordernden Gesten; sie ist es, unter deren Schutz sich die Mysterien der Zeugung und des Stillens der Neugebornen vollziehen, — das erste Vorbild für die schönheitsvollen Typen der Aphrodite aus den griechischen und kleinasiatischen Gräberstätten, das uns beweist, wie dem Orient die Darstellung einer nackten Gottheit, Jahrtausende bevor der griechische Kunstgenius den kühnen Schritt dazu wagte, — schon geläufig war. — Eine zweite Gruppe der Terrakotten babylonischer und chaldäischer Provenienz gehört der Spätzeit an. Ihre Werke stehen unter dem Einflusse der griechischen Kunst, welche im Gefolge der Eroberungszüge Alexanders d. Gr. in diese Gebiete eingedrungen war, und stammen der Mehrzahl nach aus den Gräberfunden von Hillah, der Stätte des alten Babylon. Heuzey bezeichnet sie mit dem Namen der griechisch-babylonischen Terrakotten; es sind Götter oder Idole mit menschlichen Köpfen, in Kegelform auslaufend; Totenmasken, die an die Wände des Grabes gehängt oder über das Gesicht des Toten gelegt wurden, um ihn vor bösen Genien zu schützen; Krieger- und Reitergestalten in Helm und Panzer, Schild und Lanze tragend; endlich verschleierte Göttinnen, ruhend gelagert, und jene Götterkinder von bizarren Formen, in denen man das Vorbild der phönizischen Adonis erblickt. Die Bedeutung dieser Werke für den Forscher liegt darin, daß er in ihnen die alten chaldäischen Typen wieder aufzuweisen vermag, welche — nachdem sie auf ihrem Kreislauf durch das Gebiet des griechischen Kunstgeistes mannigfach umgestaltet worden waren — hier wieder im Gefolge des den Orient unterjochenden Griechentums zu ihrem Ausgangspunkte zurückgekehrt sind. Der Verfasser widmet der Darlegung dieses Verhältnisses, welches für den Entwickelungsgang der alten Kunst von hoher Bedeutung ist, große Sorgfalt und gebührende Ausführlichkeit, — ja der stete Hinweis darauf zieht sich wie ein roter Faden durch seine ganze Darstellung.

Das nächste Kapitel ist den wenigen figürlichen

Terrakotten phönizischen Ursprungs gewidmet, welche dem Louvre aus den Sammlungen de Saulcy und Péretié zugefallen sind. Der Verfasser weist die Einflüsse einerseits der ägyptischen und assyrischen, andererseits der archaisch griechischen Kunst nach, welche auf die phönizische eingewirkt und es verhindert haben, daß diese in ihr ausschließlich eigentümlichen Typenbildungen sich hätte bethätigen können. Trotz des spärlichen Materials ist es ihm gelungen, diese Produktionen in eine systematische Ordnung zu bringen und mit ihrer Hilfe darzuthun, wie die ursprünglich vom Orient beeinflußte früheste griechische Kunst, auf ihrem [illegible] Wege nach Kleinasien und von dort nach Cypern und Rhodus getragen, ihrerseits wieder die Kunst des Orients viel früher und wesentlicher beeinflußt hat, als man anzunehmen geneigt ist. Hierbei waren es die Phönizier, denen auch auf dem Gebiete der Kunst, und zwar bei jeder dieser beiden in entgegengesetzten Richtungen sich bewegenden Entwickelungen, die Vermittlerrolle zufiel. Das Studium der wenigen Kunstprodukte dieses Volkes, die überhaupt übrig sind, insbesondere der **Thonfiguren und Vasen, führt in dieser Beziehung** zu demselben Resultat, wie jenes der Sprache und Mythologie, und es ist von hohem Interesse, die Entwicklung mancher Typen der griechischen Götterwelt aus jenen durch die Phönizier umgebildeten des asiatischen Orients, wie sie Heuzey auf Grundlage des figürlichen Materials giebt, zu verfolgen. Andererseits weist er aber auch umgekehrt den Einfluß einer schon sehr früh entwickelten altgriechischen Kunst auf Typen der phönizischen nach, so daß einige der letzteren, welche man als Vorbilder der eigentlichen griechischen Kunst zu betrachten gewohnt ist, in Wirklichkeit vielmehr das **Resultat der Einwirkung der frühgriechischen Kunst** auf die Produkte der phönizischen sind. Oft beruhen diese Entlehnungen bloß auf oberflächlichen Ähnlichkeiten der betreffenden Typen, oft aber führt das Studium der Monumente zur Aufdeckung eines thatsächlichen **historischen Zusammenhangs und zu der Erkenntnis,** daß jene nur unter der Voraussetzung des Gefühls für eine ursprünglich vorhanden gewesene Verwandtschaft **zwischen den beiderseitigen Göttertypen stattgefunden haben können. Insbesondere die Kunsterzeugnisse der** Inseln Cypern und Rhodos sind es, welche dem Verfasser **für die Rückwirkung der in ihrem ersten Entwickelungsstadium stehenden altgriechischen Kunst auf** die rohen Vorbilder, aus denen sie hervorgegangen war, **die zahlreichsten Belege liefern. Ihnen ist denn auch** die zweite und zwar größere Hälfte des Katalogs gewidmet, was nicht Wunder nimmt, wenn man sich **den Reichtum an Material vergegenwärtigt, das die** so zahlreichen Ausgrabungen auf diesen Stätten von **den unförmlichen und grotesken Idolen in Gestalt einer** Säule (Idalium) bis zu den wunderbaren Erzeugnissen der auf ihren Kulminationspunkt gelangten griechischen Kunst zu Tage gefördert haben.

Die vorstehende Übersicht zeigt, welch reiches Material **für die Geschichte der Entwickelung der gesamten** antiken Kunst hier in der anspruchslosen Form des **Verzeichnisses einer Sammlung beigebracht ist, und** welch weittragende Perspektiven dadurch dem Freunde **dieser Studien erschlossen werden. Allerdings setzen die letzteren die Möglichkeit der steten Vergleichung** angesichts der Monumente selbst voraus, wenn sie **fruchtbringend sein. Wem diese nicht gegönnt ist, der findet in den vortrefflichen Reproduktionen der zweiten** der oben angezeigten Publikationen wenigstens das [illegible] Material vereinigt, um den Ausführungen, die Heuzey in seiner grundlegenden, die Resultate mehrjähriger Studien zusammenfassenden Arbeit niedergelegt hat, **mit Nutzen folgen zu können.**

C. v. Fabriczy.

Preisverteilungen.

— **Der diesjährige Pariser Salon** ist so [illegible], daß eine Ehrenmedaille überhaupt nicht zuerkannt wurde. In der Malerei ist sogar nicht einmal eine Medaille erster Klasse votiert worden, sondern nur zwei Medaillen zweiter Klasse, in der Skulptur drei Medaillen erster, sechs Medaillen zweiter und neun Medaillen dritter Klasse, in der Architektur zwei Medaillen erster, fünf Medaillen zweiter und fünf Medaillen dritter Klasse.

Sammlungen und Ausstellungen.

A. R. **Spanische Kunstausstellung in Berlin.** Die im Dezember v. J. unternommene Reise des deutschen Kronprinzen nach Spanien hat den Gedanken angeregt, in Berlin eine spanische Kunstausstellung zu veranstalten, welche zu einem Teile aus den dem Kronprinzen in Spanien dargebrachten Geschenken und von ihm erworbenen Gegenständen kunstgewerblichen Charakters, zum andern Teile aus den Gemälden, Ölstudien und Aquarellen besteht, welche der Berliner Landschafts- und Architekturmaler Ernst Körner und Felix Possart und der Düsseldorfer Adolf Seel auf ihren Studienreisen in Spanien ausgeführt haben. Um die beiden Säle der Kunstakademie, welche zur Aufnahme dieser Ausstellung ausersehen wurden, angemessen zu dekorieren und zu schmücken, wurden noch Stoffe, Teppiche, Kunstmöbel, Fayencen, **Erzeugnisse der Metallindustrie u. dergl. mehr aus dem Kunst**gewerbemuseum und aus dem Besitze von Berliner Privatsammlern hinzugezogen, und mit Hilfe von Blattpflanzen und Ornamentbäumen eine Ausstellung zu stande gebracht, welche nicht nur durch ihre Mannigfaltigkeit einen fesselnden Reiz ausübt und ein interessantes Kulturbild darbietet, sondern auch durch die Beschränkung auf ein vernünftiges Maß mehr Anregung und wirklichen Kunstgenuß gewährt als eine endlose Reihe von Gemälden und kunstgewerblichen Objekten, welche möglichste Vollständigkeit anstreben. Unter den Geschenken, welche dem Kronprinzen vom Könige von Spanien gemacht worden sind, ist besonders eine schöne Kollektion Toledaner Waffen hervorzuheben. Ein Album mit Aquarellen, welches spanische Künstler dem Kronprinzen dargebracht haben, war bei der Eröffnung der Ausstellung noch nicht eingetroffen. Aus älterem kronprinzlichen Besitz ist eine **Sammlung reich gestickter Kirchengewänder von hervor**ragender Schönheit zu erwähnen. Ein Schrank, der mit Rosetten in eingelegter Arbeit aus Elfenbein und farbigen Hölzern dekoriert ist und der vielleicht aus dem 15. oder 16. Jahrhundert stammt, kann als Beweis dafür dienen, daß alte

[illegible] hambra mit dem Blicke auf die Sierra Nevada" und die [illegible] um sich ganz der Kunst zu widmen, die er bisher nur als [illegible] die erste Reise nach Spanien gemeinsam gemacht, kultivirt er sowohl die Landschaft als das Architekturbild, sucht aber den [illegible] Interesse, an zwei älteren, durch den Farbendruck allgemein [illegible] „Golfe von Cadix" und dem „Glockenturme von Sevilla", zu konstatiren, daß dieser Farbenkünstler von unseren jungen [illegible]

Vermischte Nachrichten.

Aus Bern. [illegible] ische Kunstverein versammelt, um die Frage der Errichtung [illegible] zu beraten. Dieselbe wurde nach längerer Beratung bejahend entschieden und beschlossen, die Bundesbehörden um die Aufnahme folgender grundsätzlichen Bestimmungen in den betreffenden Organi[illegible] 1) Die [illegible] eidgenössische Kunstausstellung soll alle drei Jahre stattfinden. Die in den dazwischen liegenden zwei Jahren fälligen [illegible] technikum, Bundesgerichtspalais u. s. w.), zur Schaffung [illegible] zerischen Kunstverein geleiteten Kunstausstellungen verwandt werden. 2) Die Ausstellungen [illegible] selben ein Bundesbeitrag von 15,000 Fr. zugewandt werden. 3) Die eidgenössische Ausstellung (Salon) soll abwechselnd in denjenigen Städten eröffnet werden, welche geeignete Lo[illegible] zur Verfügung stellen; dagegen soll die von der eidgenössischen Kommission aufgestellte Bestimmung, daß diejenigen Städte, welche den Salon beherbergen, zum Ankauf von Kunstobjekten verpflichtet seien, als zu weit gehend fallen gelassen werden. 4) Dem Kunstverein soll die Wahl eines Drittels des neu zu schaffenden Kunstkollegiums überlassen werden. (Köln. Zeitg.)

[illegible] Die Verkaufsangelegenheit der Blenheim-Galerie des [illegible] von Marlborough [illegible] in ein neues Stadium getreten. Das englische Schatzamt, welchem der Herzog, wie [illegible] elf der besten Bilder zu dem von Sachverständigen abgeschätzten Marktpreise von 350,000 Guineen (7 Millionen Mark) angeboten, hat den Ankauf derselben für die Nationalgalerie aus Budgetrücksichten abgelehnt. Es steht [illegible] Gemälde versteigern zu lassen oder unter der Hand nach dem Auslande zu verkaufen. Zu jenen [illegible] gehören Raffaels Madonna dei Ansidei, das Porträt der Helene Fourment, das Familienbild von [illegible] von van Dyck.

[illegible] Aus den Wiener Ateliers. Professor H. v. Angeli hat vor einiger Zeit die Bildnisse von Moltke und Colonel Primrose vollendet und ist gegenwärtig damit beschäftigt, das [illegible] Bildnis des Kaisers Franz Joseph fertigzustellen, welches für das neue Wiener Rathaus bestimmt ist. Der Monarch trägt den Toison-Ornat und steht aufrecht vor dem [illegible] Der Kopf ist halb nach links gewandt. Die Linke hält einen Gewandzipfel, wogegen die Rechte in die Seite gestemmt ist. Durchaus vornehme Auffassung zeichnet dieses hervorragende Porträt aus, das in allem Wesentlichen als fertig bezeichnet werden kann. — Kaum über die Untermalung hinaus ist dagegen das Bildnis der Comtesse Zichy, die in schwarzem Atlaskleid mit Perlschnüren geschmückt [illegible], lebensgroß, fast von vorn gesehen). — Bei Professor E. v. Lichtenfels finden wir einige begonnene [illegible], welche Motive aus den Gegenden von Ponteba, Abbazia und Lundenburg zur Darstellung bringen. Die zerrissenen, wilden Formationen der erstgenannten Gegend hat [illegible] für ein Bild benutzt, auf dem er uns einen kleinen schäumenden Gebirgsbach mit steinigem Bett [illegible] Im Hintergrunde hohe dunkle Berge. Im Charakter der Umgebung von Lundenburg sind zwei kleine Breitbilder komponirt, welche beide links von der Mitte des Vordergrundes zwei helle dürre Baumstämme zeigen, die auf dem Boden im Grase liegen. Rechts von der Mitte, weiter zurück, [illegible] Wasser. Im Hintergrunde erstreckt sich von links her bis über die Mitte ein Gehölz mit verschiedenen Laubbäumen. In vielen Kleinigkeiten, in der Stimmung und im Format sind beide Bilder verschieden. Neben den genannten Bildern malt Lichtenfels auch an einer freien kleineren Wiederholung seines im vorigen Jahre entstandenen Bildes nach Motiven von der istrischen Küste bei Abbazia. Die Untermalung des kleinen Breitbildes in Öl ist vollendet. Der Künstler beabsichtigt, auf diesem Gemälde die eigentliche Ausführung mit Wasserfarben vorzunehmen, wie er das bekanntlich mit bestem Erfolg schon mehrmals versucht hat. Vor einigen Wochen hat Lichtenfels eine Reihe von Gemälden an das neue naturhistorische Hofmuseum abgeliefert; die dargestellten Gegenden haben wir im letzten Jahrgange der Kunstchronik auf Sp. 492 aufgezählt.

[illegible] Archäologische Gesellschaft zu Berlin. Sitzung vom [illegible] Eingegangen waren: Wiedemann, Winckelmanns Urteil über die ägyptische Kunst; R. Förster, Arabesken zu den Persephonedarstellungen; Mitteilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich; Foucart, sur les comptes d'Eleusis; [illegible] Athenian coin-engravers in Italy. — Herr [illegible] eine Nummer der [illegible] vor, welche von der Auffindung eines Dionysostempels im Peiräeus berichtet, wobei eine Reihe von Inschriften zu Tage gekommen; die interessanteste darunter ist eine Weihinschrift an Dionysos in drei [illegible], welche der Vortragende auf Grund der [illegible] Publikation herzustellen versuchte. — [illegible] Band XIV des [illegible] in Konstantinopel zur Vorlage, welcher in einem Beiheft eine kartographische Aufnahme der Landbefestigung Konstantinopels enthält, eine für die Geschichte des antiken Mauerbaues bedeutungsvolle Arbeit, da hier ein Beispiel der dreifachen, auch bei der Befestigung Karthago's angewandten Ummauerung vorliegt. Darauf behandelte der Vortragende den im vorigen Jahre bei Karystos gemachten Münzfund, der ein bis dahin unbekanntes athenisches Tetradrachmon mit der Beischrift *ΟΔΕΜΟΣ* enthält. In dem Funde sind auch die im Mithridatischen Kriege vorkommenden Reihen athenischer Münzen vertreten, daher können die neuen Tetradrachmen frühestens während [illegible] Aufenthaltes in Athen 86 [illegible] 85) geprägt sein, infolgedessen eine Restauration des athenischen Gemeinwesens eintrat. Dieser Fund bestätigt auch zum erstenmal, daß

Athen seine Silberprägung über die Zeit des Mithridatischen Krieges hinaus sich bewahrt hat. — Herr Furtwängler machte Mitteilungen über die unlängst in Rom versteigerte Sammlung Al. Castellani, insbesondere über die interessantesten Stücke aus der Sammlung der Antiken, die er an Ort und Stelle einer Prüfung unterzogen hat. Die Provenienzangaben des Kataloges sind unzuverlässig, auch ist als antik aufgeführten Stücke nicht alle echt. Letzteres ist z. B. der Fall mit dem großen weiblichen Marmorkopf, angeblich aus Sicilien, welcher eine so geschickte Fälschung ist, daß sie ihren Besitzer selbst getäuscht hat. Aus der sehr bedeutenden Sammlung architektonisch verwendeter Terrakotten schilderte der Vortragende besonders die von Caere, Tarent und Campanien. — Herr Robert legte die Photographie eines im vorigen Jahre bei Rom gefundenen Sarkophags mit Darstellungen aus dem Theseusmythus vor, auf dessen linker Seite das typische Schema des Gerichts des in nicht allzu glücklicher Weise auf Theseus und Aigeus (oder Minos?) übertragen ist, während die rechte Hälfte zwei Scenen: „Theseus im Begriff Ariadne zu verlassen“ und „Theseus nach Besiegung des Minotauros“ enthält. Sowohl Theseus wie Ariadne tragen Porträtzüge. Der Sarkophag gehört etwa in die Mitte des dritten Jahrhunderts. Zum Schluß machte der Vortragende einige Mitteilungen über Farbspuren, die sich an den beiden im Besitz des Advokaten Aquari in Rom befindlichen Sarkophagen erhalten haben. — Herr Trendelenburg schlug für zwei Scenen des vorgelegten Theseussarkophages eine abweichende Erklärung vor. In der Schiffsscene rechts, welche aus Theseus (mit den Porträtzügen des Verstorbenen), Hermes und einem bärtigen, handwerksmäßig gekleideten Mann mit eigentümlich wildem Gesichtsausdruck besteht und welche Herr Robert auf das Minotauros-Abenteuer bezogen hatte, erkannte er Charon, Hermes Psychopompos und den Verstorbenen, der zögernden Schrittes jenen beiden folgt; die Abschiedsscene aber deutete er allegorisch: der unter Theseus' Bild dargestellte Verstorbene entscheidet sich bei der Wahl zwischen Genuß und Tugend für letztere. Jene wird angedeutet durch Aphrodite, welche die Entscheidung erwartend den Finger ans Kinn legt, und Eros, welcher den Jüngling auf seine Seite zu bringen trachtet; diese durch die bekannte Figur der Virtus, eine Athena und die mit einem Lorbeerkranz geschmückte Personifikation des Ruhmes. Die Entscheidung ist durch die Handbewegung des Jünglings veranschaulicht: er nimmt von seinem Vater und damit von seiner Heimat, wo die Liebe seiner wartet, Abschied, um der Virtus zu folgen. Herr Robert glaubte diese Deutungen als im Theseusmythus nicht begründete ablehnen zu müssen, wogegen Herr Trendelenburg geltend machte, daß die mythische Darstellung hier nur dazu diene, Ereignisse aus dem eigenen Leben des im Sarkophage Beigesetzten unter dem Bilde des Theseus zur Anschauung zu bringen, also eine Vermischung von Mythischem und Wirklichem sehr nahe liegen mußte.

Vom Kunstmarkt.

P. **Verkauf der Sammlung Fountaine.** Die englischen Großen haben es eilig, die von ihren Vorfahren gesammelten Kunstschätze loszuschlagen. Wiederum soll eine der größten Privatsammlungen unter den Hammer kommen. Diesmal ist es die älteste Kollektion von Werken der Kleinkunst: die Sammlung Fountaine in Narford Hall (Norfolk). Begründet im Anfang des vorigen Jahrhunderts durch Sir Andrew Fountaine und von dessen Sohn und Enkel, oft unter besonders günstigen Umständen vermehrt, beschränkt sie sich auf gewisse Gruppen von Kunstwerken: Majolika und Verwandtes, Email von Limoges und Waffen. Auf diesen Gebieten zählt sie aber unter die ersten Sammlungen der Welt, enthält Perlen, um welche sie jedes öffentliche Museum beneiden darf. Unter den 268 Stück Majoliken sind Unica von höchster Bedeutung: in dem Recueil des faïences italiennes von Delange und Bornemann sind eine ganze Anzahl derselben abgebildet. Unter den 41 Stück Palissy-Arbeiten befinden sich nicht geringere Seltenheiten. Von den gegen 60 Stück bekannten sog. Henri II.-Faiencen besitzt die Sammlung drei, und zwar nicht die schlechtesten. Die gemalten Emails von Limoges (131 Stück) geben ein übersichtliches Bild von der Entwickelung dieser Kunst: allgemein bekannt ist die kostbare Schüssel mit dem Gastmahl der Götter nach Raffael, auf welcher den Göttern die Gesichtszüge Heinrichs II., der Diana v. Poitiers, Katharina v. Medici etc. gegeben sind. — Der soeben ausgegebene Katalog, mit 23 Photographien der hervorragendsten Stücke geschmückt, setzt die Auktion auf den 16. Juni an; er wird dazu dienen, künftigen Geschlechtern die Erinnerung an eine der schönsten Privatsammlungen Englands aufzubewahren.

P. **Auktion Gedon.** Am 17. Juni wird in München der Verkauf von Lorenz Gedons, des so früh Verstorbenen, Sammlung beginnen. Die Versteigerung wird im Atelier des Künstlers durch Heberle aus Köln geschehen, welcher so eben den prächtig ausgestatteten Katalog (Verlag von G. Hirth in München) versandt hat. Das Atelier Gedon war seit einer langen Reihe von Jahren für jeden Kunstfreund, der München besuchte, ein Hauptanziehungspunkt: hier fand man stets mannigfache Anregung in der köstlichen Umgebung, im Umgang mit dem lebensfrohen Künstler. Noch wenige Monate vor seinem Tode zeigte er einigen Besuchern der Münchener Kunstgewerbe-Ausstellung seine Schätze, freilich schon mit dem Gefühl des unabwendbar nahen Endes. Und welche Schätze! Gedon hat — ein echter Künstler — niemals systematisch gesammelt: was er fand, war es schön oder paßte es in irgend einen Winkel seiner Räume, er kaufte es, gleichgiltig, ob es sich irgend einer Gruppe seines Besitzes einfügte, oder ob es einzeln dastand und einzeln blieb. Dadurch hat die Sammlung etwas durchaus Individuelles bekommen, ist gleichsam ein getreues Abbild seiner Persönlichkeit geworden. Seine vielfachen Beziehungen als Bildhauer und Architekt brachten Gedon mit allen Kreisen in Berührung, warfen ihn in der Welt umher, nicht bloß auf den breiten Straßen, welche die Menge wandelt, sondern auch auf wenig bekannten oder gänzlich unbekannten Wegen. Dort suchte er, fand er, rettete er: manches Stück ist durch seinen Kennerblick ans Licht gefördert, in seinem Wert erkannt, vor Untergang bewahrt. So enthält denn die Sammlung eine reiche Fülle vortrefflicher Stücke, vielfach Arbeiten von höchster Schönheit und größter Seltenheit. Alle Epochen künstlerischen Schaffens, vom frühen Mittelalter an bis in die Empirezeit hinein, sind durch Kunstwerke vertreten. Kaum ist es möglich, irgend eine Gruppe als besonders wertvoll hervorzuheben. Der vortrefflich gearbeitete Katalog ermöglicht auch denjenigen, denen es nicht vergönnt gewesen, noch bei Lebzeiten des Meisters einen Blick in seine schönen Räume zu werfen, sich ein Bild von der Sammlung zu machen, er ist zugleich geeignet, dies Bild auch späteren Zeiten zu erhalten. In ganzer Schönheit wird der Besitz des Künstlers nochmals allen Kunstfreunden während der Tage vom 14.—16. Juni vorgeführt werden: Rudolf Seitz, der langjährige Freund des Verstorbenen, hat den künstlerischen Nachlaß in den Atelierräumen in überaus geschickter Weise aufgestellt. Eine Schilderung dieser Aufstellung giebt Friedrich Schneider im Vorwort des Kataloges, wo er dem Verblichenen warme Worte als Nachruf widmet. Mit ihm wird jeder Kunstfreund die Sammlung nicht ohne Schmerz ihrer Auflösung entgegengehen sehen; sicherlich wird aber ein großer Teil der Schätze, die hoffentlich zum größten Teil in öffentlichen Besitz übergehen, den Namen des früheren Besitzers dauernd erhalten und noch späten Geschlechtern Kunde geben von dem Kunstsinn, dem Wirken und der Sammlung Lorenz Gedons.

Auktionskataloge.

Catalog der nachgelassenen Kunstsammlungen des Bildhauers und Architekten Lorenz Gedon in München: Kunsttöpfereien, Glas, Arbeiten in edlem und unedlem Metall, Elfenbein, Emaille, Holz und Stein, Bucheinbände, Erzeugnisse der Textilindustrie, Waffen, Gemälde u. s. w. Versteigerung in München den 17.—21. Juni durch J. M. Heberle (Lempertz' Söhne) aus Cöln. 125 S. 1257 Nummern. Mit vielen Illustrationen. 4°. Verlag von Georg Hirth in München. Kleine Ausg. ohne Lichtdrucke Mk. 2. —. Grosse Ausg. mit Lichtdrucken Mk. 10. —.

Für die Redaktion verantwortlich: [illegible] des Verlegers, E. A. Seemann. — Druck von August Pries in Leipzig

19. Jahrgang. Nr. 35.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8 zu richten

Inserate [illegible] für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

12. Juni 1884.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von Oktober bis Ende Juni jede Woche am Donnerstag, von Juli bis Ende September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis, für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Inhalt:

Die historische Goldschmiede-Ausstellung in Budapest.

Während der letzten Monate bargen die Gemäldesäle des ungarischen Nationalmuseums eine Ausstellung von älteren Arbeiten der Gold- und Silberschmiedekunst, wie sie in ähnlicher Fülle uns noch keine andere Fachausstellung geboten hat. Wohl enthielten die Ausstellungen zu Münster 1879 und Düsseldorf 1880 weit mehr kirchliches Silbergerät: aber ein ähnliches großartiges Gesamtbild der edlen Goldschmiedekunst ist noch niemals gesehen worden. Man darf es als ein erfreuliches Zeichen begrüßen, daß der neubegründete ungarische Staat sich bemüht, auch auf dem Gebiete von Kunst und Wissenschaft den übrigen Nationen es gleich zu thun, in friedlichem Wettstreit mit anderen Völkern die idealen Güter fördert und pflegt, durch ernst angelegte Unternehmungen die Denkmäler der Vergangenheit zu erforschen und zu erhalten sucht.

Eine Leistung wie die Budapester Ausstellung ist nur zu erzielen durch das einmütige Zusammenwirken aller Faktoren. Und so haben sich denn auch hier alle Kreise unter fördernder Teilnahme der Regierung, des National- und Kunstgewerbemuseums in edlem Wettstreit beteiligt, etwas Großes zu schaffen.

Ungarn ist ein uraltes Goldland: alle Völkerstämme, die hier einst saßen, haben das edle Metall gewonnen und verarbeitet: Daker und Römer, Deutsche und Ungarn, alle haben Denkmäler ihrer Kunstfertigkeit hinterlassen. Bis heute blüht die edle Kunst noch in einzelnen Gegenden, fertigt man Schmuck nach den Mustern der Väter. Einzelne Techniken und Kunstformen sind es vorwiegend, die gewissen Gruppen der Ausstellung einen besonderen Stempel aufdrückten, Techniken, die man heute wohl als national-ungarische bezeichnen kann; es ist damit nicht gesagt, daß sie in Ungarn entstanden sind. Der Prozeß ist einfach so zu denken, daß die Techniken des Filigrans und Filigranemails, früher allgemein gekannt und geübt, in Ungarn — stets in seiner heutigen Ausdehnung verstanden — sich erhalten haben, während sie anderwärts ausgestorben, verdrängt sind. Den Bauernschmuck der Elbmarschen, Norwegens, Italiens trugen ehedem auch vornehme Damen; später erschien er höheren Kreisen nicht würdig genug und mußte andern Formen weichen. Wir sind gewohnt, dem Filigran meist nur beim Schmuck zu begegnen; auch in Ungarn, vor allem in Siebenbürgen, ist der Filigranschmuck zu Haus. Zu den malerischen Trachten der Völker Ungarns gehört reicher Schmuck, namentlich prächtige Gürtel mit mächtigen Schlössern und anderem Zierat, die regelmäßig mit Filigran, meist emaillirtem, geschmückt sind. Von diesen Arbeiten bot die Ausstellung ein überreiches Material: Schmuck reihte sich da an Schmuck, durch Jahrhunderte konnte man den Weg dieser Kunst deutlich verfolgen. Eine weitere, anderwärts unbekannte Verwendung fand das Filigran speziell in Ungarn zum Schmuck von Kirchengerät, namentlich Kelchen. Hier zieht sich das Filigran wie ein feines Netz über den meist im Sechspaß gestalteten Fuß und Nodus — mit oder ohne Email. Namentlich die Kelche mit Filigranemail, deren weit über hundert Stück ausgestellt waren, gehörten zu den interessantesten Objekten der Ausstellung. Vom Ende des 15. Jahrhunderts bis in unsere Tage konnte man

in verschiedenen Wegen diese Technik verfolgen. Zwei Richtungen treten ziemlich erkennbar auf, deren erste bald verschwindet: die erste, mit orientalisirenden Mustern, streng stilisirten Pflanzenornamenten, und die zweite, welche sich an die gotischen Formen anlehnt, mit dem Verfall der Gotik zurück und reicht bis in unsere Tage. Die überaus große Mannigfaltigkeit der Muster ist in der Technik begründet, es sind unzählige Kombinationen möglich, die Wirkung der Arbeiten ist oft überraschend schön und dürfte sich wohl auch für andere Zwecke empfehlen. Sehr lange hat sich auch die Kunst des Niellirens in Ungarn gehalten, der man vielfach begegnete.

Neben den besonderen Techniken fanden sich auch gewisse spezifisch ungarische Gefäßformen: die sog. Schweißtropfenbecher: Trinkgefäße in Form eines umgekehrten abgestumpften Kegels, mit nach innen getriebenen, wohl auch bloß gravirten (Schweiß-)tropfenförmigen Punkten besetzt; Schöpfgefäße, muschelförmig, vorn mit einem Sieb, um aus Waldquellen zu schöpfen und die Unreinigkeiten des Wassers beim Trinken zurückzuhalten. Spezifisch siebenbürgisch sind Sätze von Bechern und sechseckigen Tellern, für Gelage im Freien bestimmt u. a. m. Das häufige Vorkommen der auch anderwärts bekannten gotischen Becherform: umgekehrter abgestumpfter Kegel auf drei Tiergestalten (meist Hirschen) ruhend, mit aufgelegtem ornamentalen Querband in der Mitte, erklärt sich wohl weniger durch besondere Vorliebe für diese Form als durch die lange Dauer der Gotik in Ungarn.

Die nationalen Techniken und Formen waren für alle Nicht-Ungarn von höchstem Interesse, wurden jedoch, das kann man wohl behaupten, durch die Fülle des übrigen Materials fast in den Schatten gestellt. Jedermann hatte erwartet auf der Ausstellung mancherlei Neues zu finden, spezifisch Ungarisches in Technik und Form. Daß aber ein Land, über welches Jahrhunderte lang die Stürme der Türkenkriege hinweggezogen, in dem ganze Gegenden verwüstet worden, noch Schätze birgt, wie sie hier ans Licht gezogen sind, das hat man vielleicht in Ungarn selbst nicht geahnt. Die Kirchenschätze des Königreichs waren wohl den einheimischen Kunstfreunden bekannt: sie alle haben beigesteuert, außer dem Granèr Dome, dessen Kalvarienberg des Königs Matthias Corvinus, vielleicht das schönste Werk italienischer Goldschmiedekunst, der Glanzpunkt der Ausstellung gewesen sein würde. Als mehr oder weniger unbekannt dagegen darf man die Schatzkammern der ungarischen Großen und Sammler nennen, die geradezu unglaubliche Mengen edler Goldschmiedewerke enthalten.

Die Ausstellung war in fünf Sälen geschmackvoll und übersichtlich aufgestellt: der erste Saal enthielt die prähistorischen Funde, Arbeiten der Römer und der Zeit der Völkerwanderung. Hier ragen unter dem massenhaften Material vor allem einige überaus feine römische Silberschalen hervor, würdig, dem Fund von Hildesheim an die Seite gestellt zu werden, ein prächtiger silberner Dreifuß, endlich die griechisch-ägyptische Bronzekanne mit Gold- und Silbertauschirung, ein einzig dastehendes Stück hellenischer Kunst. Aus späterer Zeit ist der berühmte Fund von Nagy-Szent-Miklos zu nennen, wahrscheinlich sassanidischer Herkunft, und eine große Gruppe der heute sog. Verroterie-Technik.

Der zweite Saal enthielt das Kirchengerät, darunter einen kolossalen Schrank, gefüllt mit den oben behandelten Kelchen mit Filigranemail und verwandten Arbeiten, als Monstranzen, Bischofsstäben 2c. Die Reihe mittelalterlicher Kirchengeräte war im Verhältnis nicht so groß: hier haben die Türkenkriege viel vernichtet. Trotzdem befanden sich manche ganz vorzügliche und seltene Stücke darunter. Es ist unmöglich, auf die Aufzählung auch nur der bedeutendsten Stücke hier näher einzugehen: ich muß mir das für die Besprechung des vorbereiteten großen Prachtwerkes über die Ausstellung vorbehalten.*) Wenn hier und da ein Stück besonders hervorgehoben wird, so ist es immer nur als ein Prachtstück unter vielen anzusehen, die hier übergangen werden müssen. An ganz frühen Arbeiten ragten einige Aquamanilien hervor, darunter eines in Gestalt eines Kentauren; ein byzantinisches Triptychon émail champlevé in Silber mit dem Kruzifixus, Maria und Johannes, letzterer von nahezu klassischer Schönheit. Ein Schrank mit Geräten für den Kultus der orthodoxen Kirche: Brotschränken, Fächern, Kreuzen, ließ die strengen, auf alten Traditionen beruhenden Formen dieser Kunst in vortrefflicher Weise erkennen. Unter einer Anzahl Arbeiten mit translucidem Email ragt ein hohes Altarkreuz hervor, Pollajuolo zugeschrieben, sicher aber ein Werk der sienesischen Goldschmiedeschule vom Ende des 15. Jahrhunderts. Auch ein Florentiner Kreuz mit Niello aus gleicher Zeit würde in jedem Museum unter den Prachtstücken rangiren. Unvergleichlich schön ist der Kelch von Neutra, Gold mit translucidem Email, ein Werk der Rudolfinischen Zeit, zwei kleine Altäre mit emaillirten Goldfiguren, wohl Münchener Arbeiten, verwandt denen der reichen Kapelle. Unter späteren Werken ist besonders interessant eine Pax von Ebenholz

*) Es wäre sehr wünschenswert, in diesem Prachtwerke genaue Angaben über die Nationalität der Goldschmiede und der sonstigen Arbeiter zu erhalten. Unseres Wissens war von jeher alle bürgerliche Thätigkeit und so auch das Gewerbe in Ungarn ausschließlich deutsch. Anm. d. Red.

mit Silberbeschlag von Matthias Wallbaum, mit feinen Miniaturen von Anton Mozart, zwei Meistern des Pommerschen Kunstschrankes. Von anderen Mitarbeitern an diesem großartigen Werk der Augsburger Goldschmiedekunst fand sich ein kleines Spinett: hier haben dieselben Meister, im Verein mit David Attemstetter, ein wahres Bijou von höchster Schönheit geschaffen. Endlich ist hier zu nennen die in Silber getriebene überlebensgroße Büste des Papstes Urban VIII., ein treffliches Werk, wohl ohne Grund dem Bernini zugeschrieben.

Der dritte Saal enthielt die Profangeräte und Schmuckstücke der Renaissancezeit, Schätze ohnegleichen. An Schmuckstücken des 16. und 17. Jahrhunderts war hier so viel zusammengebracht, wie vielleicht die großen öffentlichen Sammlungen zusammen enthalten. Von jenen köstlichen Pendeloques mit Figuren, Fabeltieren oder einfachem Ornament in Gold und Email, den Werkstätten von Augsburg, Nürnberg, München und Prag entstammend, waren hier über 200 Stück in zwei Vitrinen vereinigt; dazu kommen völlig intakt erhaltene Gürtel mit Rosetten besetzt, Schnallen und Schlössern, Schmucksachen späterer Zeit und eine große Gruppe spezifisch ungarischer, reich mit Steinen und Filigranemail gezierter Schmuckstücke, darunter besonders charakteristisch und schön die Forgó, Agraffen zum Befestigen der Reiherbüsche. Eine derartige Sammlung wird kaum jemals wieder gezeigt werden.

Neben dieser Gruppe enthielt der Saal aber noch andere Schätze. Im sog. Kronenschrank lagen außer einigen Grabkronen die berühmte griechische Krone von Nyitra-Ivanka, eine byzantinische Arbeit des 10. bis 11. Jahrhunderts mit herrlichen Emails. Ferner die Krone und der Reichsapfel des Stefan Bocskay, eine orientalische — vielleicht persische — Arbeit etwa des 16. Jahrhunderts.

Ganz überraschend ist die Menge der Prachtgeräte des 16. und 17. Jahrhunderts. Die lebensfrohe, trinklustige Gesellschaft jener Zeit war unerschöpflich im Erfinden neuer Formen; eine vollständige Musterkarte aller bekannten Typen, darunter manche in Dutzenden von Exemplaren, war hier aufgestellt. Meist sind es Augsburger oder Nürnberger Arbeiten, manche kleineren Werkstätten entstammend, auch einige ungarische Werke fanden sich, doch durchaus von denselben Formen beherrscht. Einige Gefäße sind dadurch besonders merkwürdig, daß zweite Exemplare davon bereits bekannt waren: so fand sich eine Wiederholung des schönen Dianapokals im Besitz des deutschen Kaisers vor (nur die krönende Figur ist eine andere), beides Nürnberger Arbeiten des Meisters mit dem Widderkopf (angeblich Hans Pezold); ferner besitzt Gräfin Livia Zichy einen überaus zierlichen kleinen Pokal mit getriebenen Figuren, dessen Pendant Graf Elz in Eltville sein eigen nennt. Es würden diese und noch einige andere Stücke neue Beweise sein für die, wenn ich nicht irre, schon früher ausgesprochene Vermutung, daß die Goldschmiede des 16. Jahrhunderts häufig je zwei Stücke mit geringen Veränderungen nach demselben Modell gemacht hätten. Zu den Stücken ersten Ranges zählt der Pokal der Palffy, Gold mit reichstem Email, 1598 dem Sieger von Raab, Nicolaus Palffy, verehrt, wohl Wiener Arbeit. Die Schatzkammer der Esterhazy hatte eine ganze Anzahl der köstlichsten Stücke gespendet, wie wir sie nur im Grünen Gewölbe und der Wiener Schatzkammer zu sehen gewöhnt sind; die oben erwähnte Publikation wird das wichtige, bisher gänzlich unbekannte Material der Kunstwissenschaft in mustergiltiger Weise zuführen. Ein sehr eigentümliches Stück kann ich hier nicht unerwähnt lassen, eine Arbeit des Wenzel Jamnitzer. Auf einem reich getriebenen, sehr schönen Sockel, welcher den mit allerlei Getier belebten Erdboden vorstellt, steht ein steifer springender Hirsch, gegossen, mit geätztem breiten Halsband. An der Echtheit und Zusammengehörigkeit der Stücke kann ein Zweifel nicht bestehen: es ist das elfte authentische Stück des Meisters, welches hier bekannt wird. Kein Mensch aber würde ohne die Stempel darauf gekommen sein, daß es ein Jamnitzer sei: der Hirsch ist ein steifer, langweiliger Geselle, ohne jede Spur von Leben. Ein neuer Beweis dafür, daß nicht alle Jamnitzer gut und alle guten Stücke von Jamnitzer sein müssen.

Die beiden letzten Säle enthielten das Gerät in Edelmetall aus der späteren Zeit bis zum Erlöschen der selbständigen Kunstformen unter dem ersten Kaiserreich. Auch hier eine überwältigende Fülle mannigfaltigster Formen an Geräten, Gefäßen, Dosen, Schmuck. Es tritt als neue Gruppe der Zierat an Zaumzeug und Sattel hinzu, der in dem rossereichen Ungarn besonders reich ausgebildet wurde. Eine kleine Vitrine zeigte die Arbeiten des Hermannstädter Meisters Sebastian Hann, welcher am Ende des 17. Jahrhunderts Gefäße, namentlich Humpen, mit sehr hoch in Relief getriebenen figurenreichen Darstellungen gefertigt hat. Es sind recht gute Arbeiten, doch liegt der Schluß nahe: wenn diese Werke das Beste der Zeit in Siebenbürgen waren, so kann das gewöhnliche Fabrikat auf keiner allzu hohen Stufe stehen, und das bestätigt das vorhandene Material. Bis auf einige obenerwähnte begegnen wir durchweg den in Deutschland und anderwärts beliebten Formen der Zeit, namentlich spielen auch hier Münzbecher, gefaßte Kokosnüsse und allerlei Spielereien eine große Rolle.

Aus guten Gründen waren übrigens die eingesandten Fälschungen nicht zurückgewiesen, sondern in

[illegible] Schranken zum Vergleich aufgestellt — ein sehr nachahmenswertes Verfahren!

Die Eröffnung der Ausstellung erleichterte ein kleiner, v. [illegible] am den Tag der Eröffnung herge- stellten Nachweis, der Herausgeber nennt sich (auf der deutschen Ausgabe) Sz. T. P.; ich glaube nicht, daß man das Komité für den Inhalt verantwortlich machen kann, wenigstens haben die kundigen Mitglieder des- selben die Verantwortung abgelehnt.*) Es ist daher nicht angebracht, die vielen Fehler desselben zu veri- fiziren. Ein ausführlicher Katalog, mit den Marken &c., ist im Erscheinen begriffen, leider nur in ungarischer Sprache. Ich kann es den Ungarn absolut nicht verdenken, wenn sie einen solchen Katalog in ihrer Sprache drucken, aber im eigensten Interesse läge es doch, davon auch eine deutsche oder wenn es denn sein muß, französische Aus- gabe zu veranstalten, damit auch anderen Nationen diese wichtige Arbeit zu gute kommt. Vielleicht verhallt dieser Klageruf nicht ungehört. Von der Publikation, welche die Firma Lévy in Paris mit höchster Opulenz — 150 Tafeln in Originalradirungen, Heliogravüren und Chromolithographien — vorbereitet, hat man eine ungarische und französische Ausgabe in Aussicht ge- nommen.

A. Pabst.

Notizen über einige holländische Meister.

Von Theodor Levin.

Jan van Loo. In dem Besitze der Familie des verstorbenen Malers G. Süß befindet sich ein Gesell- schaftsstück, welches bisher als eine Arbeit des Anton Palamedesz galt und auch mit diesem Meister eine nahe Verwandtschaft aufweist. Die Komposition zeigt den bei dieser Künstlergruppe häufig wahrnehmbaren Fehler der ungleichen Verteilung der Massen. Die linke Hälfte eines kahlen Innenraumes ist leer; rechts gruppiren sich sitzend um einen Tisch mit zinnoberroter Decke, auf welcher ein Weinglas neben einer Citrone steht, eine Dame im Profil nach rechts, ein Kavalier vorn, der dem Beschauer den Rücken zukehrt, und diesem gegen- über etwas weiter nach rechts ein zweiter, welcher Geige spielt. Im Hintergrunde am Rande rechts ein Kava- lier mit einer Dame im Gespräch, beide stehend. — Wenn auch im Charakter des Palamedesz, erscheint das Bild, soweit starke Übermalungen ein Urteil zu- lassen, doch schwächer als die Arbeiten dieses Meisters. Bei näherer Untersuchung fand ich links unten die echte, [illegible] Bezeichnung:

*) Warum haben auch Komité-Mitglieder dann nicht [illegible] den Führer in deutscher Sprache, die sie doch [illegible] zu verfassen verstehen, herausgegeben.

Anm. d. Red.

I. V. Loo.

Bode erwähnt bei Charakterisirung der verwandten Künstlergruppe eines solchen Malernamens nicht; er hat also wohl nie ein Bild mit derartiger Bezeichnung gesehen, und auch mir ist weder aus eigener An- schauung noch aus Katalogen ein solches bekannt. In- des ist die Identität des Meisters nicht zweifelhaft. Am 19. März 1657 wurde Johannes van Loo, Bür- ger der Stadt und Maler, in die S. Lucas-Gilde zu Delft als Meister eingetragen. Er lebte noch am 27. Juni 1661, an welchem Tage er den Rest des Meistergeldes erlegte (Arch.). Die Beziehung zu Pala- medesz ist damit als wahrscheinlich erwiesen. Welcher Art dieselbe war, entzieht sich vorerst der Bestimmung.

Reynier Covijn. In dem Besitze des Auktiona- tors Merckbeuser in Düsseldorf befindet sich ein mit dem vollen Namen des Künstlers bezeichnetes Bild. Dasselbe zeigt in ganzen Figuren von etwa ein Viertel Lebensgröße eine bürgerliche Hausfrau vor der Thüre, welche einer Milchverkäuferin den Betrag für die ge- kaufte und links in einer irdenen Schüssel aufgestellte Milch in die Hand zählt. Im Vordergrunde rechts zwei auffällig große Milchgefäße von Metall mit runden Bäuchen, in der Mitte ein anspringender Hund, links zwei Hühner. Im Hintergrunde sieht man die ver- kürzte Front eines monumentalen Gebäudes in holländi- schen Barockverhältnissen, daran schließend das Stadt- thor mit Durchblick und vor demselben in stark perspektivischer Verkleinerung ein zweite Milchhändlerin mit Gefäßen. Die Qualitäten des stark beschädigten Bildes lassen einen holländischen Künstler der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts erkennen, der sich die nationalen Errungenschaften des Kolorits in hohem Maße angeeignet hatte und an N. Maes erinnert, wo- gegen er mit der Durchbildung der Formen nur schwer zustande kommt. Indes zeigt sich in den zum Teil fast roh angedeuteten Händen doch ein entschiedenes Naturgefühl. H. Riegel erinnert sich nicht, ein be- glaubigtes Bild des Meisters angetroffen zu haben (Beitr. z. niederl. Mal. II, 355). Um so mehr muß es in Erstaunen setzen, wenn er in Bezug auf das ihm von einem Liebhaber zugesendete Bild erklärt, es könne „gewiß keinen Anspruch auf Echtheit erheben." Logisch ist also zu schließen, er halte das Bild überhaupt nicht für ein altes, bezw. holländisches und insbesondere die Bezeichnung für gefälscht. Ein solcher Schluß stände aber so sehr mit den vorliegenden Thatsachen im Widerspruch, daß man eben nur annehmen kann, Riegel sei durch den ersten Eindruck des allerdings auf den flüchtigen Blick sehr unscheinbaren Bildes von einer

näheren Untersuchung abgeschreckt werden. Ein zweites, unzweifelhaft echtes Bild des Künstlers findet sich in Koblenz (Städt.-Langsche Sammlung. Kat. Nr. 141 unter dem Namen R. Conin. Es ist bezeichnet R. Covijn und stellt eine Köchin bei ihren Verrichtungen dar. Ich verdanke diese Mitteilung Herrn Werner Dahl, auf dessen mit sicherem Auge und großer Spezialkenntnis zusammengestellte und stets vermehrte Sammlung alter Bilder zurückzukommen, ich mir vorbehalte.

Gerrit Lundens. In meinem „Repertorium“ der bei der Akademie zu Düsseldorf aufbewahrten Kunstsammlungen ist S. 366 ein Bild der kleinen Gemäldegalerie in der Aula als ein Werk des Monogrammisten $\frac{B}{W}$ aufgeführt. Herrn W. Dahl verdanke ich die Mitteilung, daß sich eine Replik dieses Bildes von besserer Erhaltung, mit dem Namen G. Lundens echt bezeichnet, in der Hausmannschen Sammlung zu Herrenhausen bei Hannover befindet. Bei näherer Untersuchung ergab sich das Monogramm auf dem hiesigen Bilde als Zusatz von späterer Hand. Dargestellt ist das Zimmer eines Chirurgen, welcher, im Profil knieend, eine Operation am Fuße eines sitzenden Mannes ausführt. Hinter dem Rücken des Patienten ein Junge, der ihm etwas aus der Tasche zu stehlen versucht; im Hintergrunde eine stehende junge weibliche Person mit den Händen über dem Kohlenbecken eine nicht deutlich erkennbare Verrichtung besorgend. Rechts im Vordergrunde, ganz von vorn gesehen, ein sitzender Junge mit Hut und Arm in der Binde. Am Boden ihm rechts zur Seite zwei hohe mit Blasen verschlossene Steintöpfe.

Carstian Lucks. Professor Wilhelm Sohn besitzt zwei kleine Stillleben, deren eines die volle Bezeichnung dieses Meisters trägt, welche genau mit der von W. Bode gelesenen und von H. Riegel mitgeteilten Bezeichnung auf dem Bilde in Madrid übereinstimmt. Auch das Facsimile des Bildes in Braunschweig weist offenbar volle Übereinstimmung mit diesen Bezeichnungen auf. J. v. d. Branden hat in seinem trefflichen Buche ein außerordentlich reiches Material beigebracht, wonach der Künstler 1623 in Antwerpen geboren ist. Sein Lehrer war Flups (Philips) de Marlier, ein sonst unbekannter Künstler. Die Nachrichten über Lucks reichen bis 1653. 1644 zog er zu kurzem Aufenthalt nach Lille (Rijsel), war aber schon 1645 wieder in Antwerpen und wurde in diesem Jahre als „vrijmeester“ in die Gilde eingetragen. In den Bildern des Professors Sohn sieht man Weintrauben, Pfirsiche, Pflaumen, eine Citrone mit abgelöster Schale, halbgefüllte niedrige Römer und trefflich gezeichnete große Krabben. Der Charakter ist durchaus holländisch und zwar nicht, wie J. v. d. Branden in einer Privatmitteilung meint, jener allgemeine, auf den Einfluß des Holländers J. D. de Heem zurückzuführende, sondern von schärferer Ausprägung und an W. Kalf streifend. — Impasto, geschlossenes Licht und Ton. Auch das Braunschweiger Bild zeigt nach Aussage des Herrn W. Dahl ähnliche Qualitäten. Es wäre interessant, zu erfahren, ob auch das Bild in Madrid einen mehr holländischen als vlamischen Charakter aufweist. Wir übersehen bis jetzt nur 30 Jahre von dem vielleicht sehr viel längeren Leben des Künstlers. Jedenfalls scheint es nach den hier besprochenen Bildern nicht berechtigt, wenn Rooses ihn als einen Nachfolger des D. Seghers charakterisirt.

Nekrologe.

*, **Theodor Wilhelm Achtermann**, der Nestor der deutschen Bildhauer, ist am 26. Mai in Rom gestorben, wo er seit 1839 fast ununterbrochen gelebt hat. Er war am 15. August 1799 in Münster in Westfalen geboren und hatte bis zu seinem dreißigsten Jahre das Tischlerhandwerk betrieben. Dann erst ging er nach Berlin, wo er sich bei Rauch und Tieck ausbildete. Da er sich ausschließlich zur religiösen Kunst hingezogen fühlte, fand er in Berlin nicht den richtigen Boden für seine Thätigkeit und begab sich deshalb Ende der dreißiger Jahre nach Carrara und von da nach Rom. Seine Hauptwerke sind ein gekreuzigter Christus (1842, im Besitze des Herzogs von Aremberg), die Pieta und die Kreuzabnahme im Dome zu Münster und der gotische Altar im Dome zu Prag mit drei Reliefs aus dem Leben Christi (1873).

C. v. F. **Prof. Giuseppe Colombo** ist in Moncalieri, wo er als Lehrer an dem dortigen königl. Kollegium wirkte, erst 12 Jahre alt, gestorben. Auf kunstwissenschaftlichem Gebiete hatte sich der Verblichene durch seine Forschungen über das Leben und die Werke des Malers Gaudenzio Ferrari (Vita ed opere di Gaud. Ferrari, pittore. Torino 1881) und über die Meister der Schule von Vercelli (Documenti e notizie intorno agli artisti Vercellesi. Vercelli 1883) einen geachteten Namen gemacht.

C. v. F. **Ercole Catenacci**, der geschätzte Landschafter und Zeichner, ist zu Paris am 19. Mai gestorben. Geboren in Ferrara 1816, mußte er sein Vaterland verlassen, da er in den Carbonarismus verwickelt war, und ließ sich nach langen Irrfahrten im Orient Ende der dreißiger Jahre in Paris nieder, wo er insbesondere als Bücherillustrator eine ausgedehnte Thätigkeit entfaltete (La Touraine, Mame 1855; Les trésors de l'Art et les Galeries de l'Europe par Armengaud 1859; Virgil und Horaz, Firmin Didot). Als Miniaturist machte er sich durch Titelblatt und Initialen zu der Bulle Ineffabilis des letzten Konzils (1869) bekannt.

Kunsthistorisches.

C. v. F. **Vittore Pisano's Fresco im Dogenpalast.** Prof. Sidney Colvin, der neuernannte Konservator der Kupferstiche und Handzeichnungen am Britischen Museum hat unter den seiner Fürsorge anvertrauten Schätzen jüngst eine Skizze Vittore Pisano's zu der von dem Meister um 1422 im Saale des großen Rates im Dogenpalast zu Venedig ausgeführten, jedoch nach kaum halbhundertjährigem Bestand untergegangenen Freske aufgefunden. Das Blatt, das aus der Sammlung Sloane stammt, also dem Museum seit dessen Entstehung angehört, war von einem ehemaligen Eigentümer im 16. Jahrhundert mit der Bezeichnung „Hups Merten“

[illegible] Martin, verliehen wurde, und, wenn [illegible] Altertum hin, unter dem [illegible] Namen [illegible] [illegible] Konservator [illegible] Ohnehin [illegible] auf einer [illegible] die zwei Seiten desselben bedeckenden Skizzen [illegible] machte, [illegible] Pisano's [illegible]. [illegible] Skizzen [illegible] des Meisters, sondern [illegible] auf der einen Seite des Blattes. Federzeichnung [illegible] Papier [illegible] im allgemeinen zu der [illegible] welche bekanntlich den Empfang des von den Venezianern aus der Gefangenschaft entlassenen Prinzen Otto durch seinen Vater, Kaiser Barbarossa, darstellte. [illegible] nun in einer gotischen Säulenhalle auf einem am Stufen erhöhten Thron den Kaiser, [illegible] dem vor ihm knieenden Sohn reicht, während [illegible] von den Begleitern des letzteren eingenommen [illegible] den Säulen der Halle eine Schar [illegible] gruppiert sind. Es ist eine [illegible] reich [illegible], die einzelnen Gestalten von ganz kleinem Maß [illegible] ausgeführt. Die von Dr. Wickhoff [illegible] im Repertorium für Kunstwissenschaft VI, S. 21 [illegible] im Codex [illegible] nachgewiesene viel kleinere und unbedeutendere Skizze zu demselben Wandbilde scheint sich auf [illegible] Stadium des Entwurfes zu beziehen; denn [illegible] Beschreibungen stimmen damit [illegible]. Die Zeichnung auf der Rückseite unseres Blattes ist sorgfältiger und besser gehalten, als die der Vorderseite, und [illegible] bewundernswerter Studien [illegible] von ungewöhnlicher Vollendung [illegible] zu einem Schlachtengemälde. Die meist berittenen Kämpfer präsentiren sich in mannigfachen Motiven, die mit einem für jene Zeit einzigen Können und unübertroffener Lebenswahrheit dargestellt sind. Der Typus der [illegible] ist der aus Pisano's Medaillen bekannte. Wir wissen aus einer Stelle des [illegible] Guarino's auf den Meister, daß er eine Reiterschlacht gemalt hat; ob im Kastell zu Pavia oder sonstwo, ist nicht zu entscheiden, aber wahrscheinlich, daß wir in dem vorliegenden Blatte eine Skizze dazu [illegible].

Personalnachrichten.

[illegible] v. F. Dr. Carl Humann ist zum Abteilungsdirektor der königl. Museen in Berlin ernannt worden, mit dem Wohnsitz in Smyrna und der Aufgabe, die Interessen der Berliner Museen im Orient wahrzunehmen.

Sammlungen und Ausstellungen.

[illegible] v. F. Lord Ashburnham hat unter Vermittelung Prof. Villari's jenen Teil seiner Bücherschätze, welcher durch die bekannten Entführungen Libri's aus den [illegible] Klöstern Italiens in den Besitz seines Vaters gelangt war, nunmehr für die Summe von 23000 Pfd. an die italienische Regierung abgetreten. Es sind dies 1800 Manuskripte, die sich durchwegs auf italienische Geschichte und Litteratur beziehen, darunter bei dreißig Dante-Codices aus dem 14. und 15. Jahrhundert, ferner [illegible] Codices des [illegible] 16. Jahrhunderts, autographe Manuskripte Petrarca's, Villani's, Sacchetti's, Bocaccio's u. a. Berühmtheiten der italienischen Litteratur, Korrespondenzen und Rechnungsnachweisungen der florentinischen Republik. Von ganz hervorragend künstlerischem Wert ist darunter nur das sogenannte Gebetbuch Lorenzo's de' Medici, welches im Jahre 1485 von dem berühmten Florentiner Miniator Antonio Sinibaldi für irgend ein Mitglied der Mediceerfamilie gefertigt wurde. Seine figürlichen Darstellungen sind zumeist ganz klein, die besten darunter die Kopfstücke der Totenvigilien; dagegen sind die Randeinfassungen, die den Text durchweg begleiten, von hervorragender Schönheit: Arabesken, in deren Ranken Medaillons mit Prophetenköpfen und Wappen, dann Cherubim, Blumensträuße, Embleme in mannigfach wechselnder Weise verteilt sind. Die Schrift hebt sich in Blau und Gold von dem schneeweißen Pergament ab. Das Werk gehört zu den vollendetsten Produkten der florentinischen Miniatorenschule. — Die übrigen illuminirten Handschriften der Ashburnham'schen Sammlung sind nicht in der von der italienischen Regierung angekauften Partie inbegriffen; sie bilden einen Bestandteil der als „Appendix" bezeichneten Abteilung des Bücherschatzes, über die ihr Eigentümer noch nicht verfügt hat.

Vermischte Nachrichten.

Fv. Straßburger Münster. In einer der letzten Versammlungen des Vereins für Kunst und Altertum in Ulm berichtete Münsterbaumeister Beyer über den in Bern aufgefundenen Riß vom nördlichen Turm des Straßburger Münsters. Auf diesen seit Jahrhunderten unbeachtet im Archive des Stadtbauamtes zu Bern befindlichen Plan ist man erst in neuerer Zeit aufmerksam geworden und hat ihn zinkographisch vervielfältigt. Beyer legte ein Exemplar davon vor und erläuterte unter Vorzeigung eines alten Planes des Hauptturmes vom Ulmer Münster, wie sehr beide miteinander übereinstimmen. Da letzterer Plan von Ulrich Ensinger herrührt, so liegt die Vermutung nahe, daß der Straßburger Turmriß, nach welchem jedoch dieser Turm nicht ausgeführt wurde, ebenfalls diesen Meister zum Urheber hat, zumal da derselbe das Oktogon am Straßburger Turm gebaut hat. Diese Ansicht vertritt das Berner Bauamt, wogegen Oberbaurat Adler in Berlin der Meinung ist, daß der in Bern aufgefundene Plan von Matthäus Ensinger, dem Sohne Ulrichs, herrühre, indem dieser im Jahre 1419 sich um die Baumeisterstelle am Straßburger Münster beworben, dabei vielleicht diesen Plan vorgelegt und ihn dann, als er in Straßburg abgewiesen wurde, mit nach Bern genommen habe. Möglich wäre dabei, daß Matthäus den Gedanken zu diesem Entwurf von dem Plane seines Vaters zum Ulmer Münsterturm entlehnt habe.

C. v. F. Frauenkirche zu Eßlingen. In der am 1. Mai stattgefundenen Hauptversammlung des Kirchenbauvereines zu Eßlingen erstattete Hofbaudirektor v. Egle Bericht über den gegenwärtigen Stand und den weiteren Fortgang der unter seiner Oberleitung neuerlich in Angriff genommenen Wiederherstellungsarbeiten am Äußern der Eßlinger Liebfrauenkirche. Bekanntlich war es derselbe Architekt, der vor nunmehr dreißig Jahren die stilgerechte Erneuerung des Inneren dieses Baues auch geleitet hatte. Wären die Mittel bereit, so könnte die Restaurirung des Äußern in zwei Jahren vollendet werden; der nunmehr auf 120000 Mk. bemessene Aufwand dafür macht die Verteilung der Bauzeit auf fünf Jahre notwendig. Der Turm, bekanntlich ein Meisterwerk der Spätgotik (1449—1471), wird bis zum Herbst dieses Jahres in erneuerter Schönheit dastehen. Der Aufwand für seine Herstellung beläuft sich auf 33000 Mk., derjenige für das Schiff auf 15000, für den Chor auf 13000, für die Giebel auf 11000 und für das Dach auf 15000 Mk. Die Mittel für das erste Baujahr sind gesichert: Sammlungen ergaben an Beiträgen 21000 Mk. und für die nächsten vier Jahre Zusicherung von weiteren 30000 Mk.; aus Stiftungen stehen 31000 Mk. zur Verfügung, der Rest muß neben einem anzuhoffenden Staatsbeitrag durch Aufnahme eines Anlehens beschafft werden.

Fv. In Metz wird gegenwärtig eine der ältesten und interessantesten Gebäulichkeiten, der sogenannte austrasische Königspalast, der seit einer Reihe von Jahren in ein Proviantmagazin umgewandelt war, einem Neubau unterzogen. Leider ist es nicht ausführbar gewesen, dem Wunsche der dortigen Kunstfreunde zu entsprechen und die Fassade mit dem alten Portal stehen zu lassen; dieselbe muß aus Sicherheitsgründen entfernt werden. Doch kann wenigstens das Portal, eine interessante Arbeit der Renaissance, erhalten bleiben. Der gegenwärtige Bau, welcher einen ausgedehnten Gebäudekomplex umfaßt, stammt nach einer über dem Thor befindlichen Inschrift seinen Hauptteilen nach aus dem Jahr 1599. Im Innern jedoch finden sich noch zahlreiche Überreste des ursprünglichen römischen Palastes, welcher als Sitz der Gouverneure und Befehlshaber der gallischen Legionen, sowie als Absteigequartier der Kaiser diente. Nach Sturz der Römerherrschaft durch die Franken hielt sich auch Chlod-

wig wahrscheinlich darin auf. Seit jener Zeit verblieb der Palast den fränkischen und nach der Teilung den austrasischen Königen.

Aus Innsbruck wird der „Frankfurter Zeitung“ geschrieben: Unser Landesmuseum ist bekanntlich in jüngster Zeit um ein zweites Stockwerk erhöht worden und der Architekt hatte zur Ausschmückung der Metopen klassisch nackte Gestalten verwandt. Das klerikale Lager brach darüber in Zeter und Mordio aus und ruhte auch nicht eher, bis sich der Architekt, um den lieben Landfrieden zu wahren, bereit fand, die antiken Nacktheiten durch Embleme zu ersetzen. Er hat nun sein Versprechen gehalten, die Torsi herabgenommen und an deren Stelle — Nachteulen einsetzen lassen.

Vom Kunstmarkt.

Fy. **Der Verkauf der Bibliothek des Herzogs vom Hamilton** hat mit der Versteigerung der letzten Partie derselben, die vom 1.—9. Mai in London durch Sotheby, Wilkinson und Hodge stattfand, sein Ende gefunden, nachdem er die Bücherfreunde während eines vollen Jahres in Atem gehalten hatte. Einige vom künstlerischen Standpunkt bemerkenswerte Nummern dieser letzten Abteilung erreichten die folgenden Preise:

£ sh

Baccio Baldini's Stiche zur Danteausgabe mit dem Kommentar Crist. Landino's, gedruckt in Florenz 1481 von Nicholo di Lorenzo della Magna (Nicolaus von Breslau), erste vollständige Ausgabe mit allen 19 Blättern (die späteren haben bloß zwei Blatt), eines davon zu Gesang XVII in einem späteren Zustande wiederholt, (gekauft von B. Quaritch) . . . . 380 —

Androuet du Cerceau, 28 architektonische Entwürfe in Tuschzeichnung auf Pergament, in Prachtband von Clovis Eve, wahrscheinlich für König Heinrich III. hergestellt, ein Unicum (Quaritch) 240

Anne David († 1824), eine Folge von 68 kleinen Bleistiftporträts von Napoleon I., seiner Familie und zeitgenössischen Berühmtheiten, bez. A. D. (Bain) 360

C. A. Ficquet (1731—1794) 13 Porträtstiche von Descartes, Molière, Montaigne, Voltaire, Rousseau u. a. (Thibaudeau) 108

H. Vernet, eine Folge von 17 ganz kleinen ($2^1/_2$ auf 5 ") aber vollendeten Sepiazeichnungen, Schlachten Napoleons I. darstellend, mit einem Porträt von Isabey in einen Band zusammen gebunden, (Quaritch) 231

Der Gesamtertrag der Versteigerung der Bücherschätze des Herzogs von Hamilton (Beckford u. Hamilton Library) belief sich auf £ 86445, wozu noch für die nach Berlin verkauften Manuskripte ca. £ 100000 hinzukommen, — ein Resultat, welches dasjenige der an litterarischem Interesse weitaus hervorragenderen Sunderland-Auktion um mehr als die Hälfte übertrifft und alles hinter sich läßt, was in neuerer Zeit auf diesem Gebiet erreicht wurde.

Fy. **Auktion Castellani.** In Paris hat in den Tagen vom 12.—17. Mai die Versteigerung der zweiten Hälfte der Sammlung Castellani (die erste ist im März dieses Jahres in Rom unter den Hammer gekommen) stattgefunden. Es waren mit wenigen Ausnahmen Werke der Kleinkunst, insbesondere Goldschmiedearbeiten, woraus diese Abteilung bestand. Einige der vornehmsten Nummern, zunächst der **antiken Kunst**, erzielten die folgenden Preise:

Frs.

Ein großer Ohrring (etruskische Arbeit), in Gestalt eines Mädchenkopfes, der an dem hakenförmigen Stück hängt 3000

Eine große goldene Haarnadel, von einem korinthischen Kapitäl gekrönt, worauf ein Aphroditefigürchen steht 4000

Ein goldenes Diadem, aus zwei Weinranken gebildet, in Ägypten gefunden, aber römische Arbeit . . 2660

Frs.

Das Mittelstück eines Diadems, eine Vase darstellend, deren Henkel von zwei Schwänen gebildet werden 4000

Eine Votivart aus Bronze, griechische Arbeit . . . 5000

Eine cylindrische Cista, mit dem Kampf der Kentauren und Lapithen in getriebener Arbeit, auf dem Deckel eine Meergöttin 4700

Eine zweite, mit Kastor und Pollux als Reliefdarstellung und einer Gruppe junger Kämpfer als Henkel 10000

Eine dritte, mit der Reliefdarstellung Laodamia's, an eine bärtige Herme gelehnt 16200

Eine vierte, eine bediademte Frau, die einem Krieger ein Trankopfer bietet, in Relief darstellend . . 15000

Ein etruskischer Spiegel mit der Darstellung von Minerva und Apollo vor Paris und Helena, in Relief 26750

Eine getriebene, ausgeschnittene und ciselirte Bronzelamelle mit der Darstellung eines bärtigen Bogenschützen, welcher einen Jüngling, der einen Bock auf den Schultern trägt (Hermes kriophoros?), am Arm festhält; in Kreta gefunden, angekauft vom Louvre. 7000

Bronzefigürchen einer etruskischen Göttin 4000

Merkurkopf aus Bronze 2250

Bronzefigur eines Stieres 10000

Aphrodite im Bade, Bronzefigur. 19500

Von **Kunstgegenständen des Mittelalters und der Renaissance** notiren wir die folgenden:

Frs.

Reliefbildnis Lodov. Moro's in Marmor, oberitalienische Arbeit aus dem 16. Jahrhundert . . . 5500

Porträtbüste eines Jünglings, Marmor, florentinische Quattrocento-Arbeit 7800

Eine Grablegung, deutsche Holzschnitzarbeit, 16. Jahrhundert 1700

Bronzerelief des betenden heil. Hieronymus, florentinische Cinquecento-Arbeit 6500

Italienischer Wandteppich, die Anbetung der Hirten darstellend, 15. Jahrhundert 20000

Flandrischer Wandteppich, Lot und seine Töchter, 16. Jahrhundert. 1550

Männliches Porträt, florentinisches Quattrocento. 1500

Madonna mit Kind, Fra Filippo Lippi zugeschrieben 2900

Pietà, Domen. Ghirlandajo zugeschrieben 1000

Eine Suite von 12 Emailplatten v. Jean Penicaud II. 15000

Eine silberne Vase, getriebene Arbeit, deutsch, 16. Jahrhundert 8000

Ein Kußtäfelchen in italienischem translucidem Email, die Geburt Christi darstellend, 15. Jahrhundert, vom Louvre angekauft 11200

Ein zweites, ähnliches, Tod und Himmelfahrt Mariä darstellend 8100

Eine Pax mit Limousiner Farbenemail, Christus am Kreuz mit Maria, Johannes und Magdalena, 16. Jahrhundert 2000

Eine zweite Pax in venezianischem Email, der Auferstandene, 16. Jahrhundert, vom Louvre gekauft. 900

Ein gleiches Kußtäfelchen, Christus an der Säule, vom Louvre erworben 2600

Der Gesamtertrag der Auktion belief sich auf 414521 Francs.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Neue Bücher und Kupferwerke.

Rambert, E., Alexandre Calame: sa vie et son oeuvre d'après les sources originales. 8°. Paris, Fischbacher. Frs. 7. 50.

Sick, P. F., Notice sur les Ouvrages en Or et en Argent dans le Nord et sur la „Sølvkammer“ des rois de Danemark. Copenhague, Lehmann & Stage. 49 S. Imp 8°. Frs. 7. 50.

Vaudin, Eug., Bourdin père et fils, sculpteurs orléanais, à propos du tombeau de St. Valerien près de Sens. 30 S. in 8°. Paris, Champion. Frs. 1. —.

Hierzu eine Beilage von A. Devrient, Verlagsbuchhandlung in St. Petersburg.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von August Pries in Leipzig

19. Jahrgang.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

19. Juni

Nr. 36.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

1884.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von Oktober bis Ende Juni jede Woche am Donnerstag, von Juli bis Ende September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Von Nr. 37 an erscheint die Kunstchronik nur alle 14 Tage.

Vom Ulmer Münster.

Ulm, im Mai 1884.

C. Seit unserem letzten Bericht (Kunstchronik Nr. 41 v. J.) ist hier das Werk der Münsterrestauration und Vorbereitung des Turmausbaues rüstig weitergeschritten. Wir haben die durchgreifende Restauration des Chores, die fortgesetzte Restaurationsarbeit am Sakramentshäuschen, die neue Bedachung der Neidhardschen Kapelle auf der Nordseite der Kirche und die Fortführung der Verstärkungsarbeiten am Turme nahezu bis zur Vollendung, nebst dem fertigen Einbau der neuen Orgelempore zu verzeichnen. — Diese letzteren Verstärkungen und Einbauten, weitaus das Wichtigste für die Zukunft des Weiterbaues und das Großartigste, was überhaupt bis jetzt geschehen ist, mögen auch zuerst besprochen werden. Sie erstrecken sich, wie im letzten Berichte näher dargethan, durch den ganzen Turm-Torso hinauf, vom Fundament an bis unter die jetzige Plattform. Auf dem riesigen Kontrabogen, der voriges Jahr unter der Ostseite des Turmes in die Erde eingelassen wurde, ist der gewaltige Einbau in den 40 m hohen Bogen, womit sich der Turm gegen das Mittelschiff öffnet, nunmehr bis zur Höhe von über 30 m emporgewachsen, also nahezu vollendet. Durch diesen Einbau wird die lichte Weite von 8,52 m des alten Bogens auf 6 m gebracht, woraus **die Wucht und Tragkraft des neuen Bogens erhellt. Das Mauerwerk ist nicht nur mit der äußersten Solidität gearbeitet,** jeder Stein mit der größten Sorgfalt versetzt, vielfache Verklammerungen und Verankerungen angebracht; sondern man hat überdem die Vorsicht gebraucht und gebraucht sie noch, nicht in einem Zuge hinaufzubauen, sondern von Zeit zu Zeit längere Unterbrechungen eintreten zu lassen. Wenn die Spitze des Bogens eingesetzt und damit der Kreis geschlossen sein wird, dann „bildet der ganze kräftige Bogen aus **Quadern, unter den bestehenden Bogen eingesetzt und möglichst dicht an diesen sich anschließend, mit den unter ihm befindlichen Quaderpfeilern und dem darunter gespannten Bodengewölbe aus Quadern einen in die große Turmöffnung (gegen die Kirche) eingebauten** geschlossenen festen Ring, der außer der Bestimmung, den alten Bogen zu verstärken, namentlich dazu dient, die beim Ausbau des Turmes (auf 161 m Höhe) sich **ergebende Mehrbelastung fast unmittelbar auf die durch** das Bodengewölbe gewonnene Vergrößerung der Fun**damentsohle zu übertragen". Diese Fundamentver**größerung beträgt 33,5 qm zu vorher 99,0; und **der Münsterbaumeister Prof. Beyer, dessen eigene Worte wir soeben wiedergegeben haben (Münsterblätter, 3. und** 4. Heft), berechnet, daß die Belastung der neuen Fundamentsohle von 132,5 qm durch den ausgebauten Turm **nicht mehr betragen werde, als diejenige des alten Fundaments von 99,0 qm durch den unvollendeten** Turm, nämlich 9,45 kg. pro Quadratcentimeter. Und diese hat ja reichlich die Probe der Jahrhunderte bestanden. Was die Verstärkung des Bogens selbst **betrifft, so wird sie im stande sein, auch für den un**günstigen Fall, daß der alte Bogen beschädigt würde,

[illegible] Turmes [illegible] zu [illegible] Zwischenbau mit der [illegible] der neue [illegible] auf die herrliche [illegible] vollendet und spannt [illegible] in einer Höhe von 13 m quer über die Turmmauern [illegible]. Der Durchgangsbogen [illegible] in einer [illegible] Höhe von 11,2 m [illegible] Durchblick ins Schiff [illegible], als dies einst bei dem früheren, gedrückten Unterbau der Fall war. [illegible] Martins[illegible], sowohl in der Breite als in der Höhe frei bleiben, [illegible], so daß es mit der Pracht seiner Glasmalereien, die es demnächst erhalten wird, voll aus seiner majestätischen Höhe in die Kirche herniederschaut. Sind dies die Verstärkungsarbeiten im Unterteil des Turmes, so müssen wir auch noch [illegible] an den Kanten durch alle Geschosse hindurch [illegible]. Sie bestehen, wie früher bemerkt, in Ein[illegible] in die [illegible] und kräftigen [illegible] über die Fensteröffnungen [illegible] bis unter das Oktogen vollendet, und [illegible], als dessen Ecken gerade auf die Spitzen der Fensterbögen zu stehen kommen. Von außen sind diese Fenstereinbauten wenig wahrnehmbar, da sie innen und hinter dem bestehenden Maßwerk eingesetzt sind; und auch wo sie bemerkbar sind, stören sie die Harmonie des Ganzen nicht. — Während all dieser Arbeiten im Innern des Turmes wurde auch, nach der schon mitgeteilten Abnahme des [illegible], das an der Nordseite des Turmes sich [illegible] Gerüste auf der Plattform bis zur Höhe von 12 m fertiggestellt, eine schwierige und gefährliche Arbeit, welche ohne das geringste Unglück zu stande kam. Nach Abbruch des unbrauchbaren alten [illegible] des Oktogens wurde oben die achtpferdige [illegible]maschine zum Aufzug der Werksteine aufgestellt nebst den Laufkrahnen, um, sobald die inneren Arbeiten [illegible] sind, zum Weiterbau schreiten zu können.

Wenden wir uns nun zum Innern der Kirche! Hier hat das Lutherjahr uns eine schöne Gabe gebracht, indem der [illegible] den Sommer unter der Leitung des Münsterbaumeisters, Prof. Beyer, durchgängig hergestellte, in allen schadhaften Stellen verbesserte, stilgerecht ausgemalte und mit zwei neuen Fenstern in Glasmalerei geschmückte Chor dem kirchlichen Gebrauche [illegible] wurde. Die Bemalung hatte nicht nur [illegible] des protestantischen Gotteshauses, sondern auch [illegible] Rechnung zu tragen, die Glasmalereien [illegible] zur Geltung kommen zu lassen und in keine Rivalität mit ihrer Farbenglut zu treten, wodurch eine unruhige, statt einer harmonischen Stimmung erzeugt worden wäre. Die geschickte Ausführung durch Maler Lohsen von Köln, der auch die Münstersakristei ausgemalt, hat mit Recht den allgemeinsten Beifall gefunden. Kapitelle, Gewölbrippen und Schlußsteine sind in kräftig hervortretenden Farben gehalten, die Flächen in leichten Tönen; in die Zwickel schiebt sich reichliches Laubwerk. Die großen fensterlosen Wände über den Syrlinschen Chorstühlen erhielten aufgemalte Fenster: und dies ist das einzige, was vielleicht nicht ganz befriedigen kann. Wir unsererseits wenigstens hätten da ein freies Teppichmuster lieber gesehen. Im ganzen macht der Raum jetzt einen herrlichen, harmonischen Eindruck und ist von gleichmäßig gebrochenem, zaubervollem Licht durchströmt, da unter den neun Fenstern nur noch ein einziges (nicht sehr helles, in der linken Ecke) ohne farbige Tafeln ist. Wir haben die zwei hochbedeutenden Hans Wildschen Fenster von 1480, vier ältere restaurirt von 1417 und 1449 und nun die zwei neuen, das eine von Zettler in München, das andere, eine Stiftung der Familie von Besserer, von Gebrüder Burkhardt dort verfertigt. Jenes ist ein Paulusfenster (mit zwei großen Darstellungen: „Stephanus' Steinigung" und „Pauli Bekehrung" und mehreren kleineren); dieses stellt oben zwei Scenen aus der Apokalypse nach Dürer dar (die vier Reiter, Erzengel Michael), unten Bilder aus der Familiengeschichte der Stifter. Dieses Besserer-Fenster von Burkhardt übertrifft das Zettlersche an Tiefe und Glut sowie Harmonie der Farbenstimmung beträchtlich und ist als eine der vorzüglichsten Leistungen der neueren Glasmalerei anzuerkennen; in der ganzen Haltung sucht es sich mit Erfolg dem Stile der alten Fenster ihm gegenüber anzuschließen; die sehr passenden Zeichnungen sind schön in den Raum komponirt. — Auf den Luthertag wurde auch das Antependium von tiefrotem Tuch für den Choraltar (Predella und Flügel von Schaffner) fertig, eine Stiftung von Ulmer Frauen. Es ist dreifach gefeldert; mitten das Weihekreuz mit dem Monogramm Christi und Lilien auf blauem Atlasgrund; seitlich zwei Vierpässe mit Rosen, Randstäbe mit Weinlaub und Ähren. Die vorzüglich schöne Stickerei in Gold und Silber arbeitete Fräulein Rosa Amalie Maier hier, deren Atelier für plastische Kunststickerei nach dieser Probe auch weiteren Kreisen bestens empfohlen werden darf. Nicht minder als die volle technische Sicherheit, welche sich den komplizirtesten Aufgaben gewachsen erweist, ist bei dieser prachtvollen Arbeit, welche demnächst in Stuttgart ausgestellt sein wird, das feine Verständnis der Formen zu rühmen, das die Künstlerin bei der textilen Wiedergabe derselben an den Tag legte.

Die Rosen, Blätter, Ähren, alles ist von gediegenster Durchführung in Zeichnung und Rundung. Das Ganze wirkt reich und harmonisch. — Ein Vorteil ist dem Chor durch die neue Bedachung der nördlich an ihn grenzenden Neidhard-Kapelle nach dem ursprünglichen Plänen (zwei Giebeldächer nebeneinander, entsprechend dem äußeren und inneren Teile der Kapelle) erwachsen, sofern dadurch die beiden Nordfenster viel tiefer heruntergeführt werden konnten; eines ist bereits mit Glasmalerei versehen, welches beim anderen (letzten) nicht mehr lange auf sich warten lassen wird. — Zunächst ist für das laufende Jahr die Ausstattung auch des Mittelschiffes mit einem eisernen Dachstuhl und Kupferplattenbedeckung, demnächst die Neuaufstellung der Orgel und der gänzliche Abschluß aller Verstärkungsarbeiten in Aussicht genommen.

Jörg Sürlin der Jüngere als Kupferstecher.*)

Von Max Lehrs.

Der interessante Artikel über die beiden Jörg Sürlin in Nr. 23 der Kunst-Chronik beleuchtet auch das bisher noch ungedeutete Monogramm eines deutschen Kupferstechers des 15. Jahrhunderts, welches Bartsch Bd. VI, S. 311 reproduzirt, und dessen Erklärung auch von Nagler in den Monogrammisten Bd. IV, Nr. 399 erfolglos versucht wird.

Beide Autoren beschreiben einen Kupferstich in der Hofbibliothek zu Wien mit dem Zeichen: I S

Ein Weihbrunnkessel mit dem Wedel, Höhe 162 mm, Breite 108 mm. Es kann wohl keinem Zweifel unterliegen, daß nach der Natur des dargestellten Gegenstandes, der Übereinstimmung des Meisterzeichens und der beiden Buchstaben J und S nur Jörg Sürlin der Urheber des in Rede stehenden Blattes sein kann, und zwar wird man den jüngeren Künstler dieses Namens als den Stecher des Weihbrunnkessels anzunehmen haben, da das Blatt um die Wende des 15. Jahrhunderts entstanden sein mag. Willshire nimmt in seinem Catalogue of early prints in the British Museum, London 1883, vol. II, pag. 253, sogar das erste Viertel des 16. Jahrhunderts als Entstehungszeit des Stiches an. Das Londoner Exemplar des Blattes ist silhouettirt, so daß das Monogramm des Künstlers fehlt. Dagegen besitzt das British Museum einen zweiten Stich desselben Künstlers mit dessen Chiffre in der Mitte. Es ist eine achteckige ornamentirte Platte, welche Bartsch und Nagler (Passavant führt den Künstler überhaupt nicht auf) unbekannt geblieben ist, und zuerst von Willshire a. a. O. unter J. 35 beschrieben wird.

Jörg Sürlin der ältere fertigte bekanntlich die Chorstühle des Münsters zu Ulm, und zwar laut der darauf angebrachten Inschrift von 1469–1471. Die Erfindung des Weihwasserkessels wird dagegen dem jüngeren Sürlin zugeschrieben.

Es wäre wohl möglich, daß der Meister angesichts einer so wichtigen Aufgabe den Entwurf in Kupfer gestochen habe. Leider existirt keine Reproduktion des seltenen Blattes, und ich kann aus der eigenen, sehr verblaßten Erinnerung an den Stich der Hofbibliothek über eine etwaige Identität beider Weihwasserkessel nichts sagen. Es wird aber den Wiener Forschern ein Leichtes sein, den Stich mit der Abbildung des Ulmer Kessels zu vergleichen. Eine solche findet sich in dem 1844 erschienenen Werk von E. Mauch: „Zur Architektur und Ornamentik des deutschen Mittelalters aus dem Münster zu Ulm. Veröffentlichung des Vereins für Kunst und Altertum in Ulm und Oberschwaben", wo auf Bl. VII der Aufriß und zwei Querschnitte des Kessels gegeben sind, während Bl. I–VI die Chorstühle des älteren Sürlin enthalten.

Sollte ein solcher Vergleich die Identität beider Kessel ergeben, so würde dadurch einerseits die Richtigkeit der Deutung des Monogramms auf dem Stich auch **formell** bekräftigt, andererseits aber — und dies dürfte wichtiger sein — die Vermutung, daß der Ulmer Weihbrunnkessel vom jüngeren Sürlin stamme, zur Gewißheit erhoben.

Für besonders skeptische Gemüter, welche von der Übereinstimmung des Meisterzeichens auf dem Wiener Stich mit jenem des jüngeren Sürlin nicht ganz überzeugt sein sollten, weil das in Nr. 23 der Chronik abgebildete Zeichen oben eine verkehrte 4 zeigt:

will ich hinzufügen, daß sich ein mit dem Stich genau stimmendes Zeichen auf dem Riß zu einem Altare unter den Münstervisirungen zu Ulm findet, mit der Inschrift:

joerg sirlin 1496

(vergl. Kunstblatt 1833, S. 410, und Nagler, Monogramm. I, Nr. 1405.) — Da die Thätigkeit des älteren Sürlin nur etwa bis 1493 konstatirt ist, kann diese

*) Dieser Aufsatz befand sich bereits vor dem Erscheinen des Artikels in Nr. 30 in den Händen der Redaktion und die hier mitgeteilten Zeichen sind daher, abgesehen von denen der beiden Kupferstiche, auf die Autorität der früheren Autoren hin gegeben. Anm. d. Red.

Zeichnung von dem jüngeren Künstler angehören, und [illegible] berichtigt sich auch die auf Sp. 375 der Kunstchronik ausgesprochene Meinung, daß die linksseitige [illegible] des Holbens am Monogramm der Sürlin den älteren, die rechtsseitige aber den jüngeren Künstler kennzeichne.

Es wäre sehr erfreulich, wenn namentlich die süddeutschen Fachgenossen den von Meisterzeichen begleiteten Stechermonogrammen eifriger nachforschen wollten. Ich bin überzeugt, daß sich hinter manchem bisher noch unerklärten Monogramm ein bekannter Bildschnitzer oder Steinmetz verbirgt, der wie Jörg Sürlin oder Veit Stoß auch mit dem Grabstichel umzugehen wußte. — Es ist jedenfalls wahrscheinlicher, daß sich namhafte Künstler auf dem Gebiet der monumentalen Plastik nebenher der damals noch jungen Technik des Kupferstiches bedienten, um ihre Entwürfe zu vervielfältigen, als daß der gewandteste und technisch geübteste Kupferstecher seiner Zeit, dessen hinterlassenes Werk allein ein Menschenleben auszufüllen genügt, mit einem obskuren, bis dato kaum dem Namen nach bekannten Siegelstecher zu identifiziren sei, ganz abgesehen von der zeitlichen und örtlichen Unmöglichkeit einer solchen Schlußfolgerung.

Kunstlitteratur.

Karten von Mykenai, auf Veranlassung des kaiserl. deutschen archäologischen Institutes aufgenommen und mit erläuterndem Text herausgegeben von Steffen, Hauptmann und Batteriechef im hessischen Feldartillerieregiment Nr. 11. Nebst einem Anhange über die Kontoporeia und das mykenisch-korinthische Bergland, von Dr. H. Lolling. Berlin, Dietr. Reimer (Reimer & Höfer), 1884.

Im Anschluß an die kürzlich von uns hier besprochenen Karten von Attika hat das kaiserlich deutsche Institut auch die alte Feste Mykenai mit ihrer näheren Umgebung aufnehmen lassen, ein Unternehmen, das um so mehr zeitgemäß ist, je mehr Mykenai mit den von Schliemann gefundenen Grabschätzen bei allen Forschungen nach der ältesten Entwickelung der Kunst im Vordergrund steht; erst mit dem Erscheinen der unbedingt zuverlässigen topographischen Aufnahme wird der sichere Untergrund geschaffen, welcher ein weiteres Fortbauen ermöglicht.

Das Werk besteht aus zwei Karten, 1) Mykenai mit Umgebung (im Maßstab von 1:12500) und 2) die Akropolis von Mykenai (im Maßstab von 1:750); zur Vergleichung ist auf letzterer noch die Burg von Tiryns hinzugefügt, im Maßstab von 1:2000. Dazu kommt die zum Text gehörige Übersicht der argivischen Ebene (1:[illegible]). Daß die Aufnahme ein absolut zuverlässiges Bild von Mykenai giebt, so weit es sich überhaupt durch Zeichen dem Auge deutlich machen läßt, dafür bürgt der Name des Herrn Verfassers, der als ausgezeichneter Topograph schon von den Karten von Attika her, für welche er den Hymettos aufgenommen hat, bekannt ist. Auch die technische Herstellung der Karten, in dem Petersschen Institut in Hildburghausen ausgeführt, ist als eine wohlgelungene zu bezeichnen; die verschiedenen, oft rasch wechselnden Höhenlagen kommen durch die Niveaulinien gut zur Geltung, so daß man ein deutliches Bild von der Figuration des Landes gewinnt. — Der die Karten begleitende Text ist frisch geschrieben und bietet viel Neues; man lernt gerade bei einem Punkte wie Mykenai, dem alten sagenumrauschten Orte, den Wert der Topographie recht schätzen, vermöge deren es gelingt, den historischen Kern aus der sagenhaften Überlieferung herauszuschälen. Die Hauptresultate, welche durch die topographische Aufnahme gefunden sind, sind folgende:

Mykenai und Tiryns sind jedenfalls gleichen Ursprungs, sie sind, im feindlichen Gegensatz zu Argos, der eigentlichen Hauptstadt der argivischen Ebene, von einer seefahrenden Bevölkerung erbaut, welche in Nauplia festen Fuß faßte und durch Anlage von Burgen in der Ebene ihre Position gegen Argos zu verstärken suchte. Der gemeinsame Ursprung ergiebt sich für beide Orte deutlich aus der ganz genau übereinstimmenden Art und Weise des Mauerbaues und dem von Hauptmann Steffen auch in Mykenai nachgewiesenen Galerienbau, der bis jetzt nur von Tiryns bekannt war (die Ringmauer ist an einzelnen Stellen in doppelter Breite angelegt; die innere Hälfte erhebt sich, von Hohlgängen durchzogen, über die äußere, dem Feind zugewandte, so daß die Verteidiger von sicherer Stellung aus den vor ihnen liegenden Mauerabschnitt verteidigen oder nach Abgabe ihres Schusses sich in Sicherheit zurückziehen können). Diese Anlage von Tiryns und Mykenai wird von der Sage an das Geschlecht der Perseïden geknüpft. Nachdem dieses Geschlecht vergangen war, folgten ihnen in der Herrschaft über Mykenai die Pelopiden: auch von diesen hat die topographische Aufnahme sichere Spuren ergeben, wenn auch verschieden von denen, welche man nach der Sage zunächst erwarten sollte. Mykenai läßt zwei Baustile erkennen, außer dem einen, welchen es mit Tiryns gemein hat, einen zweiten, wo neben der Festigkeit auf die künstlerische Ausschmückung Wert gelegt wird. Die Mauern werden auf der Außenseite aus polygonen oder oblongen Blöcken hergestellt, und das Thor mit Reliefs verziert. Diese zweite Epoche steht nun in engstem Zusammenhang mit einem Netz von geschützten Hochstraßen, welche Mykenai mit dem Hinterland, Korinth und dem Isthmos, verbinden; durch sie er-

scheint die Burg Agamemnons als eine vorgeschobene Position einer vom Isthmos her nach Süden in die Inachosebene vordringenden Bevölkerung, die auch späterhin immer ihre Stütze im Norden und Osten behalten hat. Dazu stimmt auch die ganze Anlage der Burg, der durch einen von Osten her vordringenden Feind sehr leicht das Wasser hätte abgeschnitten werden können; auch waren die Abschnitte der Ostmauer von den höher gelegenen Abhängen des Szara und Eliasberges leicht erfolgreich mit Bogenschüssen und Schleuderwürfen zu bestreichen; daß man gegen derartige Schwächen keine Abhilfe suchte, weist deutlich darauf hin, daß man wegen der rückwärtigen Verbindungen von Osten her keinen Angriff fürchtete. Selbst die späteren Schicksale der Burg lassen diese Verbindung mit dem rückwärtigen Gebiet noch deutlich hervortreten. Bekanntlich hat Argos nach der Schlacht von Platää Mykenai sowohl wie Tiryns völlig zerstört, angeblich weil die Argiver, die sich der Teilnahme am Kriege gegen die Perser enthalten hatten, auf den Ruhm der Mykenäer, die sich bei Platää ausgezeichnet hatten, eifersüchtig waren. In Wirklichkeit aber steht die Sache so, daß die Argiver durch die selbständige Politik, welche Mykenai im Gegensatz zu Argos eingeschlagen hatte, auf die gefährliche Lage der Burg aufmerksam gemacht wurden, die in der Hand einer von Norden oder Osten kommenden feindlichen Macht leicht zu einem gewaltigen Stützpunkt und einer fortwährenden Drohung für die Inachosebene gestaltet werden konnte (ähnlich wie Dekeleia in Attika); ihr Vorgehen gegen Mykenai erklärt sich dadurch als eine Maßregel der Selbsterhaltung.

In der Burg nimmt unser Interesse besonders die hinter dem Löwenthor befindliche Plattform, der Schauplatz der Schliemannschen Ausgrabung, in Anspruch. Bekanntlich hat Schliemann dort Nachforschungen angestellt, weil er überzeugt war, daß die viel citirte Stelle des Pausanias (II, 16, 6) von den Gräbern des Agamemnon und der mit ihm zusammen Gefallenen auf die Burgmauer, nicht, wie man gewöhnlich annimmt, auf die Stadtmauer bezogen werden müsse. Es könnte scheinen, daß der Erfolg ihm Recht gegeben habe, aber in Wahrheit läßt sich zeigen, daß er im Irrtum ist, wenn er behauptet, auf die Gebeine des Agamemnon und der anderen gestoßen zu sein. Kurz nach dem troischen Kriege ist mit der dorischen Wanderung der Herrschaft Mykenai's ein Ende gemacht worden, es läßt sich demnach mit Sicherheit annehmen, daß größere bauliche Veränderungen in der Burg nicht nach Agamemnon fallen können. Nun sind die Gräber älter als die Plattform, wie der Plan deutlich erkennen läßt, insofern er zeigt, daß das eine Grab von der Plattform überschnitten wird; die Erbauung der Plattform und die Anlage der Stützmauer ist aber auf das engste mit einer Veränderung in dem Gange der Ringmauer verbunden; gerade um neben der Stützmauer noch Raum zu einem Gange zu gewinnen, hat man den einen Teil der Mauer konzentrisch zur Stützmauer aus seiner ursprünglichen Linie etwas nach außen verschoben. Es leuchtet ein, daß es immerhin unmöglich ist, die Grabanlage auf die letzte Zeit der Pelopiden, die Zeit ihres Verfalles, zu schieben; wenn man auch nicht umhin kann, die Aufführung der Stützmauer und die Verschiebung des Mauerabschnittes auf die Pelopiden zu beziehen, so wird man doch geneigt sein, die Grabanlage selbst, weil sie natürlich schon vorher vorhanden sein mußte, mit den Perseiden in Verbindung zu bringen. Sehr ansprechend ist zwar die Vermutung des Geheimrats Adler, nach welcher der westliche Mauerabschnitt jünger ist, so daß die Schliemannschen Gräber einst außerhalb der eigentlichen Burg gelegen hätten, doch ist das Gewicht der Gründe, die Herr Steffen für die Gleichzeitigkeit des Thorabschnittes mit der übrigen Burganlage vorführt, so groß, daß man nicht umhin kann, mit ihm die Grabanlage für jünger als die Erbauung der Burg selbst zu halten; man braucht deshalb noch gar nicht mit ihm an tumultuarische, während einer Belagerung etwa erfolgte Bestattung innerhalb der Burgwälle zu denken; wissen wir doch zu wenig von den Sitten jener alten, fremdartigen Bevölkerung; wir haben nicht das Recht, auf sie ohne weiteres die in einer späteren Zeit in Griechenland geltenden Sitten zu übertragen. — Der Zweck, weshalb die Gräber mit einer Stützmauer umschlossen und oben mit einer doppelten Plattenreihe gekrönt sind, läßt sich nicht leicht ergründen; ganz zu verwerfen ist natürlich die Schliemannsche Annahme, der in dem kreisförmigen Platze die Agora, den Marktplatz der Mykenäer gefunden zu haben glaubte, weil einige, durch die Wucht der nachdrängenden Schuttmassen aus ihrer vertikalen Stellung verdrängte Platten eine Neigung nach vorn angenommen hatten und ihm als Sitze verwendbar schienen.

Aber auch eine andere Vermutung, daß die Plattform gleichsam als Turm zur inneren Verteidigung des Löwenthores angelegt sei, ist nicht haltbar, da die Mauer nach Westen hin ganz niedrig ist, überdies den Zugang von da hat, und außerdem die Plattenreihen wegen ihrer Zerbrechlichkeit kaum einen Schutz gewährt haben würden. Das Wahrscheinlichste bleibt immer, daß das spätere Königsgeschlecht, als es Besitz von der Burg nahm, aus der Grabstätte des vergangenen Königsgeschlechtes durch Umfriedigung derselben einen heiligen, profanen Zwecken entzogenen Raum hat schaffen wollen.

Der hinter der Plattform gelegene untere Abschnitt

[illegible], bei dem Schliemann eine große Zahl [illegible] Ornamente gefunden hat, ist von ihm für [illegible] in Anspruch genommen worden. [illegible] mit Recht; nicht bloß [illegible] der Raum-[illegible] (denn die Ausgrabungen in Troja haben [illegible], wie unrecht man thut, wenn man die aus dem [illegible] entnommenen Nachrichten ohne weiteres auf die Wirklichkeit überträgt), sondern vor allem der Umstand, daß jene Bauten von [illegible] entnommene Architekturteile in zweiter Verwendung zeigen, zwingt dazu, [illegible] anzunehmen, man wird den eigentlichen [illegible] auf der Seite des [illegible], die prächtige Zimmerruinen noch heute den Blick der Besucher auf sich ziehen.

[illegible] von der Umgebung Mykenae's ist nach [illegible] bis zu den Heräen ausgedehnt worden; auch hier hat die topographische Aufnahme wichtige Ergebnisse zu verzeichnen, namentlich ist der Berg Euboia, ferner sind die damit in Zusammenhang stehenden, aus dem Altertum erhaltenen topographischen Bezeichnungen [illegible] und entschieden richtiger als bisher bestimmt worden. Auch die das Werk schließende Untersuchung des [illegible] Berglandes bietet vielfach Neues und Interessantes. Das Werk kann allen, die sich für das Altertum interessieren, warm empfohlen werden.

Rich. Engelmann.

Farbige Vorlege-Blätter. Zum Gebrauch für den Unterricht im Freihandzeichnen. Entworfen und gezeichnet von E. [illegible], Lehrer an der Gewerbeschule zu Barmen. Leipzig, Verlag von E. A. Seemann. Fol. — Preis [illegible] Mark.

Seit der Zeichenunterricht an unseren Schulen ein Bildungsgegenstand in weiterem Sinne des Wortes geworden ist, offenbart sich auch in den bezüglichen Vorlagewerken das Bestreben, durch die gegebenen Formen nicht allein die Handfertigkeit zu erhöhen, sondern auch den Schönheitssinn zu pflegen und das Auge in die Geheimnisse der Grammatik der Ornamente einzuweihen. Die Harmonie dieser Formenwelt zu begreifen und ihre Gesetze kennen zu lernen, gehört ja zu den wichtigsten Aufgaben des modernen Zeichenunterrichtes. Nicht selten aber gehen die Autoren in dieser Richtung zu weit und es werden Prachtwerke geschaffen, die mehr zum Nachschlagen für die Stillehre zu gebrauchen sind, als daß sie sich für den Unterricht im Zeichnen eigneten. Ein Ornamentwerk, welches beiden Richtungen im Zeichensaale dienen soll, ist denn auch nicht so leicht zusammenzustellen; es fordert von dem Autor neben einer gediegenen künstlerischen Bildung auch die des Pädagogen.

Mit wahrer Freude begrüßen wir daher die obige Arbeit, welche einmal alle Vorzüge in sich vereinigt, die ein Vorlagenwerk für die Schule besitzen soll. Die darin gebotene Auswahl von Motiven ist eine äußerst sorgfältige und geschmackvolle, und die Wiedergabe derart, daß beim Kopiren Auge und Hand zugleich geschult werden. Was den Stil betrifft, so hat der Verfasser mit richtigem Takte die Hauptquelle für die moderne Zierkunst, die Renaissance, in den Vordergrund gestellt, jedoch auch dem edlen griechischen Flachornament den ihm gebührenden Platz eingeräumt und in einigen schönen Motiven moderner Flächendekoration den Einfluß der klassischen Vorbilder auf unser heutiges Schaffen gekennzeichnet. Die Ausführung der Tafeln ist mustergiltig und die Farbenzusammenstellung ebenso geschmackvoll wie für den Zeichner instruktiv. Auch giebt das Werk über den Zweck der verschiedenen Verzierungen und das Material, in welchem sie gearbeitet sind, belehrende Auskunft; wir sehen das Ornament als Intarsia, als Terrakotta- und Holzmalerei, in Sägearbeit, Majolika u. s. f., und der Schüler lernt in der sorgfältigen Ausführung der Motive zugleich die verschiedenartige Technik kennen. Diese „Vorlegeblätter" sind sonach sowohl den gewerblichen als den Schulen für allgemeine Bildung wärmstens zu empfehlen und wir bedauern nur, daß die Anzahl der Tafeln (20) eine so geringe ist. Möge der Erfolg der verdienstvollen Arbeit eine baldige Fortsetzung derselben veranlassen!

J. Langl.

∗ Von Buchers „Geschichte der technischen Künste" sind uns nach längerer Unterbrechung soeben wieder zwei Lieferungen (die 13. und 14.) zugegangen. Dieselben behandeln die Goldschmiedekunst des romanischen und gotischen Stiles und sind, „da Amtsgeschäfte Herrn Dr. Ilg verhindern, den Abschnitt zu beendigen", von dem Herausgeber selbst verfaßt. Der Text ist mit zahlreichen, sauber ausgeführten Illustrationen ausgestattet.

Kunsthistorisches.

J. E. In Subiaco wurden kürzlich an der Stelle, wo sich Nero's Villa befand, Ausgrabungen vorgenommen, welche einen Bibliothek-Saal von ziemlich bedeutendem Umfange ans Tageslicht brachten. Die Wände desselben weisen eine Anzahl von Gipsmedaillons mit den Porträts berühmter römischer Schriftsteller auf. Unweit des Saales fand man verschiedene Marmorstatuen von Wert.

J. E. An dem christlichen alten Begräbnisplatze des heil. Callirtus, den gleichnamigen Katakomben an der Via Appia bei Rom, wurde bei dem Bau eines Hauses in den Weinbergen, welche über den Katakomben liegen, eine sehr schöne Kapelle mit Wandgemälden aus dem 15. Jahrhundert entdeckt. Dieselben stellen den Heiland dar unter den Aposteln, mit den Symbolen der Weinlese. Der Archäolog de Rossi, welcher über diesen Fund im Mai einen Vortrag in der Sitzung der „Akademie für christliche Archäologie" hielt, ist der Ansicht, daß diese letzte Entdeckung zu noch bedeutenderen in den genannten Katakomben führen werde. Die Ausgrabungen werden deshalb auch an jener Stelle fortgesetzt.

Sammlungen und Ausstellungen.

P. **Ein neues Bild von Adolf Menzel.** Seit acht Tagen ist das Ausstellungslokal Berliner Künstler der Wallfahrtsort aller wahren und eingebildeten Kunstfreunde der Reichshauptstadt: Adolf Menzel hat ein neues Bild ausgestellt, „Piazza d'Erbe zu Verona mit Staffage". Der Zusatz ist nötig, denn die Staffage ist die Hauptsache. In einem Alter, wo andern Künstlern die Hand zu versagen beginnt, hat hier der Meister wiederum ein Werk geschaffen, in dem sich eine Jugendfrische und Kraft offenbart, die geradezu erstaunlich ist. In der Nähe betrachtet, fließen die Farben des Bildes völlig in einander: je weiter man sich entfernt, desto deutlicher sondern sich Gruppen und Figuren heraus, voll Leben und Bewegung, von einer Charakteristik, wie sie eben nur Menzel zu malen im stande ist. Jede Figur, jede Gruppe für sich, würde Kunstwerke geben, würdig, den flandrischen und holländischen Genrebildern an die Seite gesetzt zu werden. Fast scheint es, als wolle der Meister mit jedem neuen Bilde die früheren übertrumpfen, als wüchsen ihm mit den Jahren die Kräfte. Der Marktverkehr auf Piazza d'erbe zu Verona ist berühmt, ein Hauptanziehungspunkt für die Fremden. Die mächtigen Schirme über den Verkaufsständen geben dem Platz das Aussehen einer antiken testudo, unter der sich das eigentliche Leben abspielt. Hier trifft man das italienische Leben und Treiben in voller Originalität, hier wird der Fremde, der von dem Anblick gar nicht los zu kommen pflegt, von allen Seiten kräftig angezapft. Menzel stellt den Platz etwa zur Hälfte dar; die linke Seite liegt noch im vollen Schatten, auf den Balkons und an den Fenstern ist reges Leben; die Rückseite streift eben das Licht der Morgensonne, recht am äußersten Haus sind Arbeiter beschäftigt, ein Hängegerüst hochzuziehen. In der Mitte Blick in eine sonnige Straße. Die Verkaufsstände gruppiren sich rechts und links vom Brunnen in der Mitte des Platzes. Da wird gehandelt und gefeilscht, Männlein und Weiblein in Aufregung, köstliche Gruppen und Charakterköpfe, unbeschreibliche Situationen: alles flott hingeworfen, mit wenigen Pinselstrichen festgehalten in rücksichtsloser, oft unheimlicher Weise. Rechts dem Beschauer entgegen kommt ein zweirädriger Eselskarren mit prächtigem Treiber; marode zieht der Graue den Wagen, dessen Last eine hinten wenig graziös aufspringende dicke Bäuerin zu vermehren sich bestrebt. Daneben bewegt sich in gleicher Richtung eine Frau, ihr hüstelndes, krankes Kind auf dem Arm ängstlich betrachtend; hinter ihr keucht eine alte Magd unter den schweren Einkäufen, welche sie im Korbe trägt, neben ihr ruft ein „fliegender" Händler seine Ware aus. Mitten im Gewühl der linken Gruppe zwischen Dienstmädchen, Pfaffen, harmlosen Passanten hat sich eine Rotte Veroneser Rangen zusammengefunden, welche einer Touristenfamilie ihre Künste im Purzelbaumschlagen, Kopfstehen 2c. zum besten giebt — natürlich nicht umsonst. Die gute Lady hat bereits das Portemonnaie in der Hand zur Spende bereit, als ihr eine kleine Münze entfällt, auf welche ein Bengel sofort losschießt; er kommt dabei mit den Kleidern der ganz entsetzten Dame derart in Konflikt, daß der Ehegatte ihn mit Hilfe seines Schirmes zurückhalten muß. Diese Gruppe allein würde als ein Wunder angestaunt werden, hier ist sie nur eine Episode! So rennt und steht, krabbelt und wirbelt, schreit und johlt alles unter den zerissenen grauen Schirmen durcheinander: man sieht nicht bloß, man hört den Lärm! Gänzlich ungerührt von dem Getriebe bleiben aber drei Gestalten im Vordergrunde, vielleicht die schönsten Figuren des ganzen Bildes: drei Steinsetzer, die beschäftigt sind, das Pflaster des Platzes auszubessern. Sie sitzen da, ganz in ihre geisttötende Arbeit versunken, ohne das Treiben auf der Piazza auch nur eines Blickes zu würdigen. Und wie sitzen sie da! Mit welch stoischer Ruhe und Gelassenheit schwingen sie den Hammer! Es ist unmöglich ein Menzelsches Bild beschreiben oder durch Worte auch nur eine annähernde Vorstellung geben zu wollen. Hier heißt es: komm und siehe! Und es lohnt zu kommen und zu sehen. Es ist ein Bild, welches dem Ruhmeskranze des großen Meisters ein neues Blatt hinzufügt, ein Bild, von dem man nur wünschen kann, daß es recht bald in einer öffentlichen Galerie dauernd einen Platz finde.

Vermischte Nachrichten.

— **Aus Düsseldorf.** Seit einigen Tagen weilen hier die Delegirten der deutschen Kunstgenossenschaft. Die Verhandlungen der Genossenschaft haben Donnerstag und Freitag stattgehabt. An ersterm Tage veranstaltete Professor Andreas Achenbach den Delegirten ein Diner, am Freitag war ein Festessen im Malkasten gerichtet, dem auch Herr Regierungspräsident von Berlepsch und Oberbürgermeister Becker beiwohnten. Die deutsche Kunstgenossenschaft hat Menzel, Ludwig Richter, Friedrich Schmidt in Wien, C. v. Piloty, Andreas Achenbach und K. Hunemann zu ihren Ehrenmitgliedern ernannt. — Soeben sind hier die Prämiirungen der internationalen Kunstausstellung im Krystallpalast zu London bekannt geworden. Die goldene Medaille erhielten A. Gabl, A. Gude, J. P. Molitor, T. Pilz, L. Schönleber, Ed. Schulz-Briesen, O. Seitz, A. Sommer, C. F. W. A. Geyer. Die silberne Medaille erhielten: J. Flüggen, H. Baisch, v. Havelmann, B. Buttersack, A. Cazadorsky, K. Heffner, H. Hachmann, D. Kiell-Lerono, Paul Hoecker, L. v. Kalkreuth, M. Liebermann, J. W. Lindlar, Prof. K. Ludwig, A. Montemezzo, L. Munthe, Otto Sinding, M. Schmidt, F. Streitt, Pieter Thomas, W. Trübner, Karl Voß, A. Weinmayer, H. Zügel, J. Pollack, Max Weese; bronzene Medaillen erhielten: Paul Baum, Theodor Bock, v. Dahl, F. Ebel, v. Eckenbrecher, Konrad Kehl, P. Franz, v. Habermann, Hellmut, Hiddemann, Horadam, D. Irenberg, Knabl, Kozakiewicz, Kraemer, Marie Laux, M. Pitzner, Preuschen, Renouf, Marie Sturm, Unger, v. Röhling. Köln. Zeitg.

J. E. **In der Kirche von Santa Croce zu Florenz,** dem Pantheon der Florentiner, wurde am 29. Mai ein Marmordenkmal für den verstorbenen Historiker der Stadt Florenz, Gino Capponi, enthüllt. Der Entwurf und die Ausführung des Monuments von der Hand des Bildhauers Bertone wurden gelobt.

Vom Kunstmarkt.

x. — **Auktion von der Leyen.** Bei der am 26. und 27. Mai unter Leitung von J. M. Heberle in Köln stattgefundenen Versteigerung der Gemäldegalerie des Fürsten von der Leyen und Hohengeroldsegg wurden u. a. folgende Preise erzielt: Nr. 9 Pieter de Bloot, Dorfansicht Mk. 5500; Nr. 33 Jean Fyt, Jäger mit Hundekoppel Mk. 7900; Nr. 37 Jan van Goyen, Holländische Kanalansicht Mk. 2320; Nr. 38 Derselbe, Kanalansicht Mk. 1950; Nr. 43 Melchior de Hondecoeter, Hühnerhof Mk. 3900; Nr. 47 Karel du Jardin, Landschaft mit Vieh Mk. 4900; Nr. 74 Salomon Ruysdael, Flußlandschaft Mk. 3100; Nr. 75 François Snyders, Stillleben Mk. 4000; Nr. 101 Philipp Wouwerman, Lagerscene (Quartier de rafraîchissement) Mk. 7100; Nr. 105 Antonio Canale, Ansicht von Venedig Mk. 5000; Nr. 110 Flandrischer Meister aus dem Ende des 15. Jahrhunderts, Flügelaltar Mk. 2150; Nr. 132 Salomon Ruysdael, Strandansicht Mk. 2250; Nr. 139 David Teniers, Gelehrter in seinem Studirzimmer Mk. 2950; Nr. 145 Jean Baptiste Weenix, Seehafen Mk. 1950; Nr. 149 Jan Wijnants, Große Landschaft aus der Umgebung von Haarlem Mk. 1000.

Zeitschriften.

The Magazine of Art. June.

Greek myths in greek art. VI. Theseus and Ariadne, von Jane E. Harrison. (Mit Abbild.) — Raphael and the Fornarina, von Julia Cartwright. — The Marvel of the world, von D. Hannay. (Mit Abbild.) — Provincial exhibitions, von J. A. Blaikie. (Mit Abbild.) — The keramics of Fiji, von St. Johnston. (Mit Abbild.) — Fontainebleau: village communities of painters. IV. VII. von R. L. Stevenson. (Mit Abbild.) — Fine Art in Whitechapel, von E. T. Cook.

Der Formenschatz. 1884. Heft VII.

Zwei Ausschnitte aus Hans Burgkmairs Triumphzug des Kaisers Maximilian I. — Entwurf zu einem Deckelpokal. — Thüreinfassung aus verschiedenen Holzarten. — Amman: Wappen des Bischofs Johann Egolph von Augsburg. — Daniel Mignot, Reichornamentirtes Schmuckgehänge. — Zwei Cartouchen aus Waghenaers geogr. Atlas. — Oppenort, Entwurf zu einem profanen Kuppel- und Saalbau (1720). — Einfassung zu einem Gedichte, welches Watteau als grossen Meister feiert. — François de Cuvilliés: Nische mit Sopha und reicher Tapisserie. — Skizze des Residenztheaters zu München (1730). — Piranesi, Phantasiebild eines antiken Tempels (1750).

Deutsche Bauzeitung. No. 44.
[illegible]

Blätter für Kunstgewerbe. Bd. XIII. Heft VI.
[illegible] -Ausstellung [illegible] Kostenstatuette, [illegible] und Silber [illegible]

The Portfolio. June.
[illegible] von J. [illegible] (Mit [illegible] Carpaccio [illegible] On [illegible] IV, von Walter [illegible] Ravenna II, von Julia [illegible]

Revue des Arts decoratifs. No. 11.
[illegible] ouvrage et les outils [illegible] Les meubles du [illegible] L'école des ornements [illegible] (Louis XV.) [illegible] sculpté (XVIIIe [illegible] par Perin del Vaga [illegible] coffret et de vase en [illegible]

L'Art. Mai et Juin.
Le Salon de 1884 (suite), von André Michel. (Mit Abbild.) — Paul Vitzthumb, von Louis Hymans. — Psyché et l'amour, von Paul Baudry. (Mit Abbild.) — La Collection de médailles artistiques de la Renaissance de M. J. C. Robinson, von Paul Leroi. — Les monuments de l'encaustique, von H. Cros et Ch. Henry. (Mit Abbild.) — Théorie de la figure humaine avec dessins originaux de Rubens, von G. Pawlowski. (Mit Abbild.)

Mittheilungen des k. k. Österreich. Museums. Juni.
Die Lerstelfeier im Museum. — Die Goldschmiedekunst-Ausstellung in Budapest, von B. Bucher. — Die vierte Wiener Möbelindustrie-Ausstellung, von J. Folnescis. — Papyrus Erzherzog Rainer II. — Die Reinigung der öffentlichen Denkmäler Wiens, von R. von Eitelberger.

Gazette des Beaux-Arts. 1. Juni.
Le salon de 1884. Von Fourcaud. (Mit Abbild.) — La part de l'art italien dans quelques monuments de sculpture de la première renaissance française. Von L. Courajod. (Mit Abbild.) — M. Munkacsy et M. Paul Baudry. Von Guillaume Guizot. (Mit Abbild.) — M. Felix Bracquemond. Von Alfred de Lostalot. (Mit Abbild.) — Michel Colombe. Von L. Palustre. (Mit Abbild.) — Exposition de la Royal Academy et de la Grosvenor Gallery. Von Théod Duret.

Inserate.

Hierzu eine Beilage von C. Schleicher & Schüll in Düren.

[illegible] des Verleger **E. A. Seemann**. — Druck von August Pries in Leipzig

19. Jahrgang.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

26. Juni

Nr. 37.

Inserate [illegible] angenommen.

1884

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von Oktober bis Ende Juni jede Woche am Donnerstag, von Juli bis Ende September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Kunstchronik Nr. 38 erscheint am 10. Juli.

Ludwig Richter †.

Im Totenbuche der deutschen Künstlerwelt wurde am 19. Juni ein großer Name eingetragen. An diesem Tage schloß Ludwig Richter die Augen. Wir erheben, indem wir seines Todes gedenken, keine bittere Klage und fühlen nicht den scharfen Stachel des Schmerzes. Denn Ludwig Richters Leben war innerlich und äußerlich ein vollendetes. Am 28. September 1883 feierte er seinen achtzigsten Geburtstag. Wir alle haben dieses Fest fröhlich und dankbar mit ihm begangen. Wir haben die Gunst des Schicksals gepriesen, welches ihm den Rückblick auf ein langes, ruhig glückliches, reiches Leben gewährte, und uns herzlich gefreut, daß er noch von unseren Lippen hören konnte, wie tief sein Bild in unsere Herzen eingegraben sei. Aber der Meister selbst hat es ausgesprochen, daß er bereits den Feierabend seines Lebens angetreten habe. Seine künstlerische Wirksamkeit war schon seit längerer Zeit geschlossen, sein Leben als thätiger Künstler vollendet. Was wir an Ludwig Richter unter vielen anderen Vorzügen mit Recht besonders bewunderten, war die unwandelbare Treue, mit welcher er, so lange er atmete, an seinen Idealen festhielt. Zahlreiche Wandlungen in unserem Kunstleben sind an ihm vorübergegangen. Ludwig Richter hat in seiner frühesten Jugend noch die Fesseln der akademischen Manier dulden müssen; er wurde dann ein Genosse der römisch-deutschen Künstlergemeinde, welche durch helle Begeisterung für die höchsten Aufgaben der Kunst die Kraft gewann, jene Fesseln zu brechen; er war ein Zeuge, wie das Reich eines Cornelius emporstieg, und mußte noch den Niedergang dieses Reiches und einen neuen Wechsel in den Zielen der Kunst, die rasch anschwellende Herrschaft des Realismus erleben. Ihn haben alle diese Wandlungen wenig berührt, dem Glauben an seine Ideale nicht abwendig gemacht. Richter hätte diese Glaubensstärke nicht bewahren können, wenn er nicht von der Überzeugung der ewigen Wahrheit seiner Ideale wäre getragen worden. Und diese Überzeugung war keineswegs eine bloße subjektive Meinung, sondern baute sich auf gutem, festem Grunde auf. Zu allen Zeiten werden die Menschen nach Werken der Kunst begehren, welche nicht nur zur Bewunderung und Verehrung des Meisters anregen, sondern ihn auch lieben lehren. Der liebenswürdigste, zugleich der ehrwürdigste Meister unserer Tage war Ludwig Richter. Er hat keine gewaltigen Werke geschaffen. Die Zeugnisse seiner schöpferischen Thätigkeit sind in vielen hundert kleinen Blättern zerstreut erhalten, den bescheidenen Begleitern unserer Volkslieder und Märchen, unserer klassischen Dichtungen, unserer Gebete. Er sprach in ihnen aber stets zur Seele unseres Volkes, er traf in ihnen immer den reinen Herzenston. Vor vielen anderen Künstlern dürfen wir unsern Ludwig Richter als den volkstümlichsten rühmen. Und darum wird sein Andenken nicht bloß in den Jahrbüchern der deutschen Kunstgeschichte, sondern liebevoll auch im Herzen des deutschen Volkes fortleben.

S.

Zwei historisch merkwürdige Bilder des Lucas Cranach in Madrid.

F. L. Da Christian Schuchardt in seinem verdienstlichen Werke: „Lucas Cranach des Älteren Leben und Werke" (3 Teile, Leipzig 1851 u. 1871) prinzipiell nur solche Werke Cranachs beschrieben hat, welche der Verfasser selbst gesehen, und da er bezüglich der ihm nicht zu Gesicht gekommenen angeblichen Arbeiten des Meisters nicht einmal den Standort angegeben hat, so ist sein Verzeichnis Cranachscher Bilder mancher Ergänzung fähig. Eine solche ist ihm u. a. auch von Waagen hinsichtlich zweier großen Jagdstücke zu teil geworden, welche sich jetzt unter Nr. 1006 und 1020 im Nationalmuseum des Prado in Madrid befinden und die Waagen in Zahns Jahrbüchern zuletzt besprochen hat.

Waagen beschreibt diese Bilder (übrigens nicht ganz zutreffend) als „zwei vom Kurfürsten Johann Friedrich dem Großmütigen gehaltene Jagden, jedes 1 Fuß 1 Zoll hoch und 6 Fuß 5 Zoll breit. Auf dem ersten (1006) ist derselbe, gleich seinem Gefolge, zu Pferde und mit Armbrüsten bewaffnet und ebenso erscheint auch die Kurfürstin mit ihren Hoffräulein. Das zweite Bild (1020) stellt eine Hirsch- und Eberjagd mit sehr zahlreichen Figuren vor. Auf beiden im Hintergrunde das Schloß, die Moritzburg." Der berühmte Kunstgelehrte erklärt dann diese Bilder „für fleißige und ausgezeichnete Arbeiten des Meisters".

Was den Wert der Gemälde als solche betrifft, so können wir dem allerdings höchst prägnanten Urteil des gewiegten Kenners nur beipflichten, da die Komposition im allgemeinen übersichtlich ist, die Gruppierungen reich an Abwechselung und voll individueller Züge bei Menschen und Tieren sind. Der aufgewendete Fleiß kennzeichnet sich insbesondere darin, daß nicht nur in den Hauptpersonen der Bilder, sondern bis in die kleinsten erkennbaren Nebenfiguren die genaueste Porträtähnlichkeit erstrebt und ebenso die Landschaft bis in die weiteste Ferne mit großer Sorgfalt vedutenhaft behandelt ist. In letzteren beiden Beziehungen ist vielleicht künstlerisch zu viel geschehen, denn es erklärt sich das wohl weniger aus der Laune des Malers als aus der Natur des Auftrages, indem der Kurfürst, wie mehrfach von Schuchardt (Bd. I, S. 163, II, S. 93 und 138) nachgewiesen, solche Jagdstücke fürstlichen Gästen zur Erinnerung an bestimmte Jagdtage schenkte und es hiernach darauf ankam, die Beschenkten sich selbst und alle Details der miterlebten Jagd, sowie der besuchten Gegend, möglichst sicher wiedererkennen zu lassen.

Auch bei unseren beiden Bildern erscheint der Kurfürst mit fürstlichen Gästen im Vordergrunde und Nr. 1020 trägt an sehr sichtbarer Stelle neben der geflügelten Schlange die Jahreszahl 1544. Das andere Bild, welches zwar kein Monogramm mit Jahreszahl hat, aber offenbar Pendant des ersteren ist, erscheint klarer im Ton und ist auch in der sonstigen Behandlung etwas verschieden von jenem; es ist vielleicht das von Schuchardt in der Michaelisrechnung Cranachs von 1543 (I. S. 163) aufgeführte Jagdstück.

Beide Bilder haben übrigens große Ähnlichkeit mit der Hirschjagd auf der Moritzburg und derjenigen im Belvedere zu Wien, die Schuchardt (Band II, S. 93 und 138) beschrieben und beurteilt hat und an welchen beiden er dem jüngeren Cranach großen Anteil zumißt. Die Kriterien, welche er dafür aus dem Kolorit z. B. des Wiener Bildes hernimmt, ließen sich aber hier etwa nur bei Nr. 1020 verwenden, dessen Monogramm zudem der Nr. 9 der Schuchardtschen Monogrammtafel in Band I sehr ähnlich sieht. — Für den älteren Cranach sprechen dagegen überall die scharfen Konturen, welche nur an einigen Stellen der sehr schlecht erhaltenen Bilder gelitten haben, und die sorgfältige Perspektive, die namentlich auf Nr. 1006 mit Virtuosität behandelt ist und den alten Meister bei seinen Landschaften (nach Schuchardt I, S. 156) rühmlichst auszeichnete. Endlich ist für den älteren Cranach das liebevolle Studium des Tierlebens charakteristisch, für das er bei seinen Zeitgenossen in großem Ansehen stand, und das hier ebenso mannigfaltig wie frappant hervortritt. —

Im allgemeinen läßt sich also Waagens Urteil wohl bestätigen, daß unsere Bilder des älteren Cranach vollkommen würdig sind; und wenn auch im Einzelnen sich jetzt an den auf zersprungenen Holztafeln, befleckt und verputzt auf uns gekommenen Bildern nicht durchweg mehr die Hand des Hauptes der Schule genauer feststellen läßt, so deutet doch die Jahreszahl des einen Bildes und ihr gemeinsamer Entstehungsort mit Sicherheit darauf hin, daß sie zu Torgau, unter Lucas Cranachs direkter Mitwirkung und Anordnung, durch einen Augenzeugen der Jagden gemalt sind. Hat dabei ein Schüler den Meister unterstützt, so wird dies sicherlich kein Geringerer als Cranachs (von Schuchard zu Ehren gebrachter) Sohn gewesen sein, der notorisch sich längere Zeit mit seinem Vater in Torgau für den Kurfürsten beschäftigte.

Was nun des näheren die Darstellungen auf den Bildern betrifft, so ist auf 1006 eine Hirschjagd geschildert, welche auf dem rechten Elbufer bei Torgau in einem Walde der Ebene gehalten wurde und als deren Hauptmoment die Erlegung einer großen Menge von Hirschen aufgefaßt ist, die in einen Teich gehetzt werden. Die Tiere werden von vielen Reitern in zerstreuten Gruppen, unterstützt von Hunden aller Art,

rechts aus dem Mittelgrunde des Bildes angetrieben und fliehen verfolgt teils links in das Waldesdickicht, teils werden sie, bevor sie zum Teich gelangen, mit Schwertern und Spießen in jeder nicht jagdgerechten Weise erlegt. Am Teiche steht die Kurfürstin mit den jungen Söhnen des Kurfürsten und ihren Damen mit Armbrüsten bewaffnet hinter einem Schießstande, während ganz im Vordergrunde, bis nach dem linken Rande des Bildes hin, der Kurfürst mit zwei fürstlichen Gästen, jeder von Büchsenspannern bedient, zu Fuß, die in den Teich gesprengten Hirsche im Anstand hinter Bäumen und Gebüsch mit Armbrüsten erwartet. Ihre Jagdbeute liegt teils zu ihren Füßen, teils wird sie in einem Nachen aus dem Teich geholt und weggefahren. Man sieht in dem sehr figurenreichen Bilde von erhöhtem Standpunkte über das Ganze weg nach der Stadt Torgau hin, auf den Fluß, den Schiffmühlen beleben, Inseln unterbrechen und eine Bockbrücke überspannt. Die aus Schriften über die deutsche Renaissance ꝛc. sehr bekannten Details des damals noch neuen Schloßbaues zu Torgau sind so deutlich erkennbar, daß über die Lokalität, sowie über Waagens irrige Bezeichnung derselben, kein Zweifel sein kann.

Die Hirsch- und Eberhetze auf Nr. 1020 findet dagegen auf dem linken Elbufer ziemlich nahe vor der Südfronte des Torgauer Schlosses statt und kommt ebenfalls von rechts über einen bewaldeten Hügel nach einem im Vordergrunde befindlichen Teiche heran. An letzterem erwarten ganz in gleicher Weise wie auf 1006 der Kurfürst und ein fürstlicher Gast dieselben, hinter Bäumen (links und mitten im Vordergrunde), sowie die Kurfürstin mit Damengefolge (rechts im Vordergrunde) die ins Wasser gesprengten Hirsche, um sie mit Armbrüsten anzugreifen.

Im Mittelgrunde töten Reiter, wie auf 1006, das von ihnen ereilte Wild, insbesondere mehrere Eber. Der Standpunkt in diesem Bilde ist tiefer gewählt und der Jagd näher gerückt, weshalb die Tiere und Menschen auch größer dargestellt sind als auf dem Pendant von der rechten Flußseite. Die Südfronte des Schlosses von Torgau nimmt hier die Mitte des Hintergrundes ein und ist mit wahrhaft chinesischer Genauigkeit ausgeführt. Sie ragt über die Wipfel der Waldbäume des Mittelgrundes hervor. Das Bild ist durch Risse der Bretter beschädigt und stellenweise in der Farbe verdorbener als das erstere, auch ist sein Ton im ganzen trüber; es trägt aber oben links das kurfürstliche Wappen und vorn das bereits erwähnte Monogramm Cranachs mit der Jahreszahl 1544.

Es fragt sich nun, wie kamen diese Bilder nach Madrid, da deren Behandlung dem dort herrschenden Geschmack nicht sehr zusagen konnte und deren Vorwurf kaum leichter verstanden wurde als seine Vortragsweise? — Nach einer in Madrid verbreiteten und gern geglaubten Sage sollen sie von Kaiser Karl V. selbst als Trophäen aus dem schmalkaldischen Kriege nach Spanien geschafft, resp. als Beute aus dem kurfürstlichen Bildervorrat ausgewählt und weggeführt worden sein, weil auf denselben die gleichzeitigen Porträts der beiden Häupter des schmalkaldischen Bundes dargestellt seien, die bekanntlich längere Zeit Gefangene des Kaisers waren. Zur Verstärkung dieser Hypothese wird noch der besondere Geschmack des Siegers für die Manier Lucas Cranachs angeführt, welch' letzterer einst in den Niederlanden den Kaiser als Knaben porträtirt habe.

Mir scheint diese Herleitung unwahrscheinlich und ich neige mehr zu der Annahme, daß die Bilder, welche wohl ursprünglich dem Herzoge Moritz von Sachsen vor seinem Zerwürfnis mit Johann Friedrich als dessen Jagdgast 1543 und 1544 verehrt worden sein mögen, aus dem Albertinischen Hause (mittelbar oder unmittelbar) ihren Weg nach Madrid gefunden haben. Dort konnten sie, teils als Arbeiten Cranachs, teils auch weil darauf die vom Kaiser besiegten Fürsten dargestellt sein sollten, allerdings willkommene Geschenke sein. Ich schließe diese Art des Überganges nicht nur daraus, daß entsprechende Bildergeschenke an Moritz durch Johann Friedrich in jenen Jahren nachgewiesen sind, sondern mehr noch daraus, daß das Porträt Herzog Moritzens auf 1006 und 1020 unverkennbar angebracht ist.

Auf Nr. 1006 teilt er die Ehre mit einem anderen Fürsten und nimmt den Platz, etwas rückwärts von diesem, nach dem linken Rande des Bildes ein, auf Nr. 1020 erscheint er dagegen allein als Gast des Kurfürsten neben diesem mitten im Bilde. Seine etwas hohläugige Physiognomie sticht lebhaft gegen diejenige des letzteren ab, die übrigens auf beiden Bildern weniger breit und mit geistig belebterem Ausdruck ausgestattet ist, als dies auf den Fabrikporträts des abgesetzten Kurfürsten der Fall ist, welche in Masse von Cranach dem Jüngeren vertrieben wurden.

Daß aus dem Kunstbesitz des 1547 gefangenen Kurfürsten insbesondere die Bilder als Beute nicht wohl weggeführt sein können, ergiebt sich teils aus der von Schuchardt mehrmals und weitläufig besprochenen Thatsache, daß Cranachs bessere dem Kurfürsten gehörige Bilder, nebst anderen, der eigenen Obhut des Malers in heimlichem Gewahrsam übergeben waren und sich nirgends ein Anhaltspunkt dafür findet, daß dieses Gewahrsam gestört worden sei. Auch spricht dagegen der Umstand, daß überhaupt nirgends davon etwas verlautet, als seien damals noch Werke des schon alten Cranach vom Kaiser besonders begehrt worden, da dies von den Freunden des Malers und

[illegible]; B. von Hortleder und Sleidanus [illegible] zu dem Ruhm etwas anekdotenhaft ausgedeutet [illegible], die sich von ihnen ausgemalte Audienz [illegible] beim Kaiser nach Gefangennahme des Kurfürsten. Es ist also wahrscheinlich, daß die Bilder [illegible] Ansichten nach Madrid gelangt sind; wäre [illegible] Moritz selbst [illegible], was aber aus gewissen Gründen unwahrscheinlich ist, so konnte es jedenfalls nur kurze Zeit, nachdem der Kurhut an den Herzog gekommen, erfolgt sein. Mir scheint der unten angedeutete Hergang natürlicher.

Dagegen ist nicht zweifelhaft, daß die Bilder in Madrid von Anfang an als Trophäen insofern angesehen werden konnten, als auf Nr. 1000 neben dem besiegten und gefangenen Kurfürsten auch dessen Leidensgenosse Landgraf Philipp von Hessen dargestellt ist. Wenigstens paßt auf keinen der zu jener Zeit mit dem Ernestinischen Kurhause Sachsen verkehrenden deutschen Fürsten so bequem die hohe und untersetzte Statur, die Gesichtsbildung, das Doppelkinn und der [illegible] Bart des zweiten Gastes, der auf dem Bilde den Ehrenplatz vor Moritz hat, als auf den Landgrafen. Dieser hatte namentlich, ganz wie jenes Porträt, eine ziemlich starke Kopfbildung, welche eine eigentümliche, den Nacken deckende Mütze noch mehr hervorhob, der Kopf ruhte auf einem kurzen Halse und ein starker Rumpf auf verhältnismäßig schwachen Beinen. Leider ist das Gesicht auf dem Bilde etwas verwischt und ohne die kräftige Modellirung der andern Köpfe, doch erkennt man auch hier deutlich Philipps hochgezogene Augenbrauen, Doppelkinn und langen Schnurrbart, welche allen seinen Porträts ein bestimmtes Gepräge geben. Nur die reiche, dunkle Kleidung des fürstlichen Bildnisses auf Nr. 1006, die bis auf die ciselirten Knöpfe und die Einlagen der Dolchscheide ꝛc. genauestens wiedergegeben ist, will zu den einfachen Kostümen nicht passen, die Philipp auf den Porträts aus späterer Zeit in hessischen Schlössern trägt. Doch dürfte dies kein zureichender Grund sein, die Identität der in verschiedenen Lebensphasen dargestellten Person zu bestreiten, da die in Betracht kommenden Bilder in den wesentlichen Zügen und der Körperhaltung übereinstimmen und Alter und Schicksale sowohl auf Philipps in unserem Bilde noch ziemlich frischen Gesichtsausdruck, als auch auf die Wahl seiner Kleidung eingewirkt haben können.

Philipp war der Schwiegervater Moritzens und als solcher wohl mit demselben nach Torgau zusammen zur Jagd geladen und deshalb auch auf unserm Bilde an den Ehrenplatz neben den Kurfürsten gestellt worden.

Dieses Verhältnis spricht aber wieder ziemlich [illegible] gegen die Wahrscheinlichkeit, daß das Bild dem Kaiser von Moritz selbst verehrt worden sei, da es Moritz nicht wohl mit Beziehung auf die Gefangenschaft seines Schwiegervaters, durch die er sich ja selbst beschwert und beleidigt erachtete, hingegeben haben kann.

Mir scheint hiernach am wahrscheinlichsten, daß die beiden Bilder, welche Moritz vor dem Zerwürfnis mit seinem Vetter wohl in eben angedeuteter Weise als Geschenke erhalten hatte, erst von seinen Nachkommen an die deutschen Habsburger geschenkt wurden und von diesen weiter nach Madrid gelangt sind. — Kaiser Rudolfs II. Kunstliebhaberei, welche in Prag viele und unter andern auch herrliche deutsche Bilder zusammengebracht hatte, also durch Bildergeschenke verpflichtet werden konnte, deutet auf diesen Weg hin, zumal aus Rudolfs Besitz wohl auch Cranachs Jagd im Belvedere herrührt. Bei diesem Kaiser ließe sich dann allerdings auch die Absicht unterstellen, er habe bei seinem Geschenk dieser Bilder nach Spanien, wo man für den Maler Cranach, wie gesagt, kaum mehr schwärmen konnte, wo aber der Sieg von Mühlberg in solchem Ansehen stand, allerdings einen besonderen Wert an ihre politischen Beziehungen geknüpft. Daß man sie am spanischen Hofe jedenfalls in diesem Sinne aufnahm und hoch schätzte, beweist die dort noch heute beliebte Meinung ihrer Erbeutung durch Karl V. selbst.

Neue Schriften über die Darstellung des jüngsten Gerichtes.

Droht denn der jüngste Tag anzubrechen und das letzte Gericht zu kommen? Über die ganze Menschheit oder nur über die Kunsthistoriker? Bei diesen ist das jüngste Gericht entschieden an der Tagesordnung. Sie studiren es mit einem Eifer, welcher lebhaft an die Sorge erinnert, mit welcher nach einer weit verbreiteten Sage die Menschen am Schlusse des vorigen Jahrtausendes die Anzeichen des kommenden jüngsten Tages beobachteten. Das jüngste Gericht bedeutet doch das Ende der Dinge. In der Kunstgeschichte heißt es aber heute: Jüngstes Gericht und kein Ende. Abgesehen von dem trefflichen Essay über die Darstellungen des jüngsten Gerichtes, welchen Fr. X. Kraus seinem Buch über „Die Wandgemälde in der S. Georgskirche zu Oberzell auf der Reichenau“ einverleibt hat, und von einem Aufsatze gleichfalls eines älteren Kunsthistorikers, welchen das Repertorium der Kunstwissenschaft in dem fälligen Julihefte publizirt, sind unmittelbar nacheinander zwei selbständige Schriften über den gleichen Gegenstand erschienen. Durch einen merkwürdigen Zufall hat sich das Interesse der verschiedensten Forscherkreise der Lösung einer und derselben

Aufgabe zugewandt. Die Schrift von P. Jessen[1] führt den Titel: Die Darstellung des Weltgerichtes bis auf Michelangelo, die Abhandlung von G. Voß (Beiträge zur Kunstgeschichte, Heft VIII)[2] ist überschrieben: Das jüngste Gericht in der bildenden Kunst des frühen Mittelalters. Man sieht, daß Jessen den Gegenstand weiter faßt und seine Schrift einen viel größeren Zeitraum umfaßt. Ob er nicht besser gethan hätte, seine Untersuchung ähnlich wie Voß auf das frühe Mittelalter einzuschränken, steht dahin. Wesentlich Neues hat er über die Darstellungen des jüngsten Gerichtes seit dem 14. Jahrhundert nicht beigebracht, durch das Übermaß ästhetischer Gefühlsausbrüche die Klarheit der streng historischen Schilderung nicht selten verwischt. Bedenklicher erscheint der Umstand, daß durch diese Ausdehnung des Forschungsgebietes die Einheit des kritischen Standpunktes leicht gefährdet wird. Bei der Betrachtung der Werke aus dem frühen Mittelalter handelt es sich um den Nachweis, wie der Inhalt der Darstellung sich allmählich verdichtet, die verschiedenen Elemente desselben langsam zusammenwachsen, bis endlich jene Typen entstehen, welche nur noch formale Änderungen erleiden. Der ikonographische Standpunkt steht entschieden im Vordergrunde. Die Werke der späteren Zeit, vom 14. Jahrhundert angefangen, verlangen eine formale Kritik. Sie sind Schöpfungen einer individuellen Phantasie, Produkte bestimmter Persönlichkeiten. Daher gilt es, sie vorwiegend auf ihren künstlerischen Wert zu prüfen, wie sich die eigentümliche Natur des Künstlers in ihnen offenbart, zu beobachten. Dort wird die Entwickelung des Inhaltes der Darstellung, hier die Entwickelung der Form und künstlerischen Gestaltung in das Auge gefaßt. Es will uns bedünken, als ob Jessen diesen doppelten Standpunkt in der Beurteilung nicht immer scharf gesondert hätte. Voß hat das ikonographische Prinzip strenger gewahrt. Das ist nicht der einzige Unterschied, welcher zwischen den beiden Schriften waltet. Auch die Resultate der Forschung stehen in vielfachem Gegensatze zu einander. Jessen hat folgenden Gang der Untersuchung eingeschlagen. Nachdem er die biblischen Texte, auf welchen die Darstellung des jüngsten Gerichtes beruht, zusammengestellt und (sehr unvollständig und schlecht geordnet) die poetischen Schilderungen desselben aufgezählt, kommt er sofort auf den byzantinischen Einfluß im Abendlande zu sprechen. Als Zeugnisse desselben führt er das Mosaikgemälde im Dome zu Torcello bei Venedig und die Miniaturen im Hortus deliciarum der Herrad von Landsperg, zwei Werke des 12. Jahrhunderts, an. Von den süditalischen Werken erwähnt er flüchtig das Wandgemälde in der Kirche Donna Regina, übersieht das wichtige Bild in S. Stefano zu Soleto und beschreibt dann ausführlich die Freske in S. Angelo in formis, welche aber mit den früher erwähnten in keinem Zusammenhange steht, aus dieser Reihe jedenfalls ausgeschieden werden muß. Jessen läßt darauf die plastischen Versuche der romanischen Periode folgen.

Die schriftlichen und künstlerischen Zeugnisse der karolingischen Periode werden teils gar nicht erörtert, teils unter die Werke, welche angeblich byzantinischen Einfluß verraten sollen, gerechnet, obgleich sie älter sind als die byzantinischen Denkmale und nicht die geringste formale Verwandtschaft mit diesen offenbaren. Der Bamberger Codex der Apokalypse hätte wohl eine genauere Beschreibung verdient, da er in Verbindung mit anderen gleichzeitigen Codices beweist, daß in Deutschland bereits in der ersten Hälfte des 11. Jahrh. ein Typus sich eingebürgert hatte, welcher mit dem byzantinischen Kanon nichts gemein hat. Wie aus der romanischen Periode, so werden auch aus der gothischen Zeit zahlreiche plastische Denkmale aufgezählt und die letzteren im ganzen auch richtig beurteilt. Wunderbar erschien uns nur das Staunen Jessens darüber, daß die Malerei so viel länger als die Plastik an der Mandorla festhielt. Wir meinen, daß sich das ganz einfach aus der verschiedenen Natur der beiden Kunstgattungen und dem specifisch farbigen Wesen der Mandorla erklärt. Das weitere Kapitel behandelt die Darstellungen des jüngsten Gerichtes in der flandrischen Schule und in der altdeutschen Kunst. Überflüssig dürfte wohl vielen die Grübelei dünken, wie sich ein jüngstes Gericht, von Dürers Hand gemalt, ausgenommen haben würde, wenn er ein solches Bild geschaffen hätte. Der Verfasser hat darüber folgende Meinung: „Wir sind nicht sicher, daß in der Geschichte der Komposition ein jüngstes Gericht Dürers den Rang würde behaupten können, welchen ihm der Name des Urhebers verhieße.“ Mit gleichem Rechte könnte auch das Gegenteil von dem phantasiereichen Meister behauptet werden. Mit sichtlicher Vorliebe ist das Kapitel über Italien gearbeitet, hier fehlt es am wenigsten an treffenden Bemerkungen, nur möchten wir gegen die Bezeichnung des Fra Angelico als Romantiker Verwahrung einlegen.

Die Abhandlung von Voß ist methodischer angelegt. Nachdem er die Lehre vom jüngsten Gericht an der Hand der Bibel und der ältesten Kirchenschriftsteller auseinander gesetzt, geht er daran, die Vorstufen einer künstlerischen Darstellung desselben aufzuzählen. Er zerlegt das Bild des jüngsten Gerichtes gleichsam in seine Elemente, erörtert, wie die einzelnen daselbst auf

1) 4°. 62 S. mit 8 Tafeln. Verlag der Weidmannschen Buchhandlung.

2) 8°. 90 S. mit 2 Tafeln und mehreren Holzschnitten im Texte. Verlag von E. A. Seemann.

[illegible] Zeichen, der thronende Weltrichter, die Engel mit den Posaunen, der Erzengel Michael, der Satan u. s. w., allmählich in den Formen der altchristlichen Zeit und des Mittelalters Wandel gewonnen und welchen Wechsel ihre Gestaltung erfuhr. Diesem Ma[illegible] läßt er ein weiteres über die [illegible] Darstellungen des Weltgerichtes folgen. Der karolingischen Kunst gegenüber übt Voß [illegible] größere Gerechtigkeit als [illegible]. Er betont ihre Selbständigkeit und weist die übertriebenen Behauptungen Springers von dem Einfluß der byzantinischen Kunst auf das Abendland ebenso energisch wie erfolgreich zurück. Die Zahl der Denkmäler, welche Voß anführt, ist nicht so groß wie in der Schrift [illegible]. Dafür bringt er zwei bis jetzt unedirte Darstellungen aus einem byzantinischen Psalter des 13. Jahrhunderts (Hamiltonsammlung in Berlin) und einer nordfranzösischen Handschrift des 12. Jahrhunderts [illegible]. Ein glücklicher Fund des Verfassers war die Vorlage, welche die Homilien des Ephraem für das Bild des Weltgerichtes lieferten. In denselben sind namentlich viele Züge der byzantinischen Darstellung vereinigt. Da nun die Homilien des Ephraem früh in die lateinische Sprache übertragen wurden und auch in der abendländischen Kirche Ansehen genossen, so erklärt sich daraus das Zusammentreffen einzelner abendländischer Darstellungen mit byzantinischen Gemälden, ohne daß es nötig wäre, einen Einfluß der letzteren oder ein direktes Zurückgreifen auf byzantinische Quellen anzunehmen. Solches gilt insbesondere von den Miniaturen im Hortus deliciarum. Gegen manche Punkte in der Abhandlung möchten wir zwar Einspruch erheben. Im ganzen müssen wir aber Voß das Zeugnis ausstellen, daß er methodisch gearbeitet, klar und einfach seine Sache vertreten und dargelegt und schließlich die richtigen Resultate erzielt hat. S.

Kunsthistorisches.

J. E. **Entdeckung eines Columbariums.** Im Juni wurde in Rom auf der Via Portuense, vor dem gleichnamigen Thor am [illegible] der Stadt, ein Columbarium entdeckt, nebst einigen wichtigen Inschriften, welche den Namen des Kaiser Trajan tragen. Die Besitzer des Grundstückes, auf dem der Fund stattfand, Gebrüder [illegible], schenkten die drei Tafeln mit den Inschriften dem nationalen Museum von Rom.

J. E. **Fund einer Büste des Anakreon.** Das römische Bullettino della Commissione archeologica berichtet über die Auffindung einer Büste des Anakreon aus pentelischem Marmor. Man entdeckte dieselbe in der Villa der [illegible] vor der Porta Portese, wo sich einst die Gärten Caesars befanden. Die Büste mißt in der Höhe 0,55 m und stellt den Dichter im Greisenalter mit Vollbart dar. Das kurze lockige Haupthaar ist mit einem Bande aufgebunden; der Kopf neigt sich der linken Schulter leicht zu, woraus der [illegible] schließen läßt, daß die Büste ein Teil einer Statue ist. Ein von den Schultern niederfallender Mantel läßt die Brust entblößt. Die Büste ist bis auf die Nase, welche ergänzt werden mußte, gut erhalten.

Sammlungen und Ausstellungen.

C. v. F. **Florenz.** Die ehemals in dem dunkeln und engen Verbindungsgang zwischen den Uffizien und dem Palazzo Pitti aufgehängten Wandteppiche aus Mediceischem Besitz sind nunmehr seit kurzem in geeigneteren Räumen des Palazzo della Crocetta, der auch die ägyptischen und etruskischen Altertümer aus dem Kloster S. Onofrio aufgenommen hat, zu einer „Regia Galerie der Arazzi“ vereinigt worden. Außer den florentinischen Produkten dieses Kunstzweiges sind darin auch einige wichtige Specimina flandrischer und französischer Provenienz vertreten. Der gleichzeitig ausgegebene Katalog (C. Rigoni. Catalogo della R. Galleria degli Arazzi. Firenze, Roma, 1884) verzeichnet im ganzen 124 Stücke davon. Die Mehrzahl derselben ist zugleich von V. Paganoni photographisch reproduzirt worden; die gut gelungenen, auch für die Wiedergabe der Details genügend großen Blätter sind um den billigen Preis von einer Lira per Stück käuflich.

A. R. **Die spanische Ausstellung in Berlin** hat nunmehr durch das Eintreffen des Albums der spanischen Künstler ihre lange erwartete Vervollständigung erhalten. Dasselbe ist auf Veranlassung der königl. Akademie der Jurisprudenz und Gesetzgebung, welche zur Feier der Anwesenheit des deutschen Kronprinzen in Madrid eine Festsitzung anberaumt hatte, zusammengestellt und der Kronprinzessin überreicht worden. Die in rotem Leder ausgeführte und mit Beschlägen in Altsilber und Emaillen dekorirte Albumdecke erweckt keine besonders hohe Vorstellung von der spanischen Kunstindustrie. Jedenfalls hält sie keinen Vergleich mit Wiener Arbeiten ähnlicher Art aus. Desto interessanter ist der Inhalt des Albums, welcher aus hundert Aquarellen, Ölmalereien, Feder- und Tuschzeichnungen besteht. Diese Blätter bestätigen durchaus die hohe Meinung, welche wir nach der Münchener Ausstellung des vorigen Jahres von der spanischen Malerei der Gegenwart gewonnen haben. Man neigt sich in München der Ansicht zu, daß der glänzende Erfolg der Spanier zum größten Teile durch eine kluge Auswahl und eine noch klügere Beschränkung auf gewisse Stoffgebiete erzielt worden sei. Unter den Urhebern der Blätter für das kronprinzliche Album begegnen wir aber einer stattlichen Anzahl von Künstlern, welche in München nicht vertreten waren und die gleichwohl über ein mindestens ebenso großes technisches Geschick verfügen wie jene, welche in München den Ruhm der spanischen Malerei begründet haben. Aus diesen Blättern erfahren wir auch, daß Spanien eine Reihe tüchtiger Landschaftsmaler besitzt, welche es an Tiefe der Empfindung mit den Deutschen und an Virtuosität der Darstellung mit den Franzosen aufnehmen können. Überhaupt ist die technische Seite aller dieser Blätter, der Aquarellen wie der auf feiner Malleinwand ausgeführten Ölmalereien, der Tusch- wie ganz besonders der Federzeichnungen von so erstaunlicher Vollendung, daß bei uns Deutschen die Bewunderung mit einem Gefühl des Neides gemischt ist. Von bekannteren Künstlern haben sich Casado mit dem die Hispania darstellenden Titelblatt des Albums, Francisco de Pradilla mit einem auf einem Stuhle eingeschlafenen Lakaien in Aquarell, Aranda mit einem Stierkämpfer in Tusche und Kreide, J. Benlliure mit dem Innern eines Gasthauses in Aragonien, einem Aquarell von Rembrandtscher Lichtmagie, Casanova mit der Figur eines auf einem Balkone lesenden Kardinals, breit und kühn in Wasserfarben ausgeführt, Moreno-Carbonero mit dem Aquarell eines Kriegers, Masriera mit einer überaus fein empfundenen, mit der Feder gezeichneten Landschaft, Melida mit einem Majo, einem Manne aus dem niederen Volke, Palmaroli mit einer die Treppe eines Klosters emporsteigenden Nonne in Bleistift, Vera mit der in Öl ausgeführten Figur eines jungen Pompejaners, welcher Schwäne füttert, und der geistvolle Villegas, welchen die Spanier für den würdigsten Nachfolger Fortuny's halten, mit der Guadrilla eines Stiergefechts beteiligt. Von den ersten Meistern hat sich also kaum einer ferngehalten. Die Aquarelle stehen meist unter dem Einflusse Fortuny's, zum Teil aber auch unter demjenigen Meissoniers, wie z. B. ein mit großer Delikatesse durchgeführtes Militärstück von Unceta, der Generalstab des Königs Alfons, beweist. Einige in Rom lebende Maler haben freilich die Art Fortuny's zu einem skizzenhaften Naturalismus übertrieben, welcher an den guten Willen des Beschauers

starke Zumutungen stellt. Die Mehrzahl der Künstler weiß jedoch Maß zu halten und bewegt sich in einer durchaus noblen Formenbehandlung. Bei ihnen ist die Natürlichkeit, die Naivetät und die Freiheit der Auffassung im höchsten Grade bewundernswürdig. Zu den vollendetsten Blättern gehören „Die Tierfreundin" von A. Gisbert, ein junges Mädchen in der Tracht aus dem Anfange dieses Jahrhunderts, welche vor einem Schranke mit ausgestopften Tieren sitzt, eine Federzeichnung von ebenso großer malerischer als plastischer Wirkung, „Das [illegible]" von Ferrandiz, eine figurenreiche Scene, ebenfalls ganz mit der Feder gezeichnet, „Faust und Gretchen", ein sich schnäbelndes Taubenpaar in dem Fenster eines maurischen Hauses von Lengo, eine Ölmalerei von miniaturartigem Fleiße der Durchführung, „Der Troubadour", ein Aquarell von Plasencia, „Das Urteil des Paris", ein Hahn und drei Hennen, Aquarell von J. Jimenez, die mit Fahnen geschmückte Giralda von Sevilla von Garcia y Ramos und ein Bauernpaar aus Valencia zu Pferde, ein prächtiges Aquarell von Pinazo. Diese hundert Blätter geben uns eine höchst willkommene Ergänzung zu der spanischen Abteilung in München und zeigen auch ihrerseits, welch eine überraschende Fülle von künstlerischen Individualitäten sich in Spanien während eines ganz kurzen Zeitraumes entwickelt hat.

Vermischte Nachrichten.

— **Koblenz.** Der hiesige Kunst-, Kunstgewerbe- und Altertumsverein gedenkt in seiner herbstlichen Ausstellung die zahlreichen hierorts und in der Umgegend befindlichen Kunstschätze älterer und neuerer Art vorzuführen und wird zweifelsohne allseitiges Entgegenkommen finden, da die ganze Art und Weise der Entwickelung des regen und strebsamen Vereins viele Sympathien erweckt hat. Als Ausstellungsraum ist das zu Schulzwecken von der Stadt angekaufte Kraatz'sche Haus zur Verfügung gestellt.

Rgt. **Die Keimsche Mineralmalerei** wird demnächst in **Regensburg** zur Anwendung gelangen und zwar an dem interessanten alten Stammhause der Patrizierfamilie der Thundorfer, deren einer, Leo der Thundorfer, als Bischof von Regensburg den Grundstein zum dortigen Dom legte. An diesem Hause befindet sich eines der Wahrzeichen der Stadt, der „Goliath", ein Werk Bocksbergers aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Bereits dreimal erneuert, soll es jetzt unter Anwendung der Keimschen Mineralmalerei wiederholt hergestellt werden, wobei die alte Zeichnung beibehalten wird. Die Kosten des vom Maler Dengler in München auszuführenden Unternehmens werden vom Eigentümer des Hauses und der Stadtgemeinde getragen werden.

J. E. **Medaille Leo's XIII.** Dieses Jahr hat Leo XIII. nach einen alten Herkommen zum Peters- und Paulstage am 29. Juni die siebente Gedenkmedaille seines Pontifikats prägen lassen. Dieselbe stellt die Wiederherstellung der Apsis der Laterankirche dar, welche auf seine Kosten vollzogen wird. Die früheren sechs Medaillen, deren Ausführung stets hervorragenden Graveuren anvertraut wurde, veranschaulichen: die erste das Wappen der Familie Pecci; die zweite eine allegorische Figur der Religion; die dritte das Porträt des heil. Thomas von Aquino; die vierte: die Religion und die katholische Jugend; die fünfte die Heiligsprechung des seligen Labre und Rossi; die sechste die große slavische Pilgerfahrt nach Rom. Wie stets wurden auch dieses Jahr [illegible] goldene Medaillen geprägt, welche unter den Kardinälen und Diplomaten zur Verteilung gelangen; außerdem schlägt man eine große Anzahl von silbernen und bronzenen Exemplaren für die mehr oder weniger hohen und niedrigen Prälaten, Beamten ꝛc. Die goldene Medaille hat einen Geldwert von 170 Francs, jede der silbernen wird nur auf 10 Francs geschätzt. Der frühere Brauch der Päpste, auch zu Ostern eine Gedenkmedaille schlagen zu lassen, ist aus Sparsamkeitsgründen seit dem Tode Pius' IX. eingegangen.

J. E. **Denkmal für August Riedel.** In Rom hat sich ein Komité gebildet, um dem im August 1883 daselbst verstorbenen deutschen Maler August Riedel (geb. in Bayreuth am 27. Dez. 1799) auf dem protestantischen Friedhofe bei der Pyramide des Cestius ein Denkmal zu setzen. Das Komité besteht aus dem Präsidenten der römischen Akademie von S. Luca, Bildhauer Fabi Altini, dem Fürsten Baldassare Odescalchi, Präsidenten des internationalen Künstlervereins, dem Herzog Leopoldo Torlonia, Bürgermeister von Rom, Senator [illegible], Professor Bildhauer Kopf, Maler Vannutelli, Bildhauer Paul Otto (Präsident des deutschen Künstlervereins), Maler Emil Löwenthal (Sekretär des Komité's), Benedikt Schmitt vom Bankhaus Schmitt & Comp., Kassirer des Komité's. — Die Freunde des Verstorbenen, sowie alle Künstler in Deutschland, werden ersucht, ihr Scherflein zu dem Denkmal für den Mann beizutragen, welcher namentlich in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts die deutsche Kunst in Rom hochhielt. Beiträge sind an den Kassirer Benedikt Schmitt (Firma Bankhaus Schmitt & Comp., Via della Vite in Rom) zu senden.

J. E. **Denkmal für Paolo Veronese.** Der Kunstverein Società di belle arti in Verona beschloß, dem großen Maler Paolo Caliari (Veronese) mittelst Subskription ein Denkmal in seiner obengenannten Vaterstadt zu errichten. Dasselbe soll am 19. April 1888, dem dreihundertjährigen Todestage des Künstlers, eingeweiht werden.

J. E. **Grabdenkmal für Viktor Emanuel.** Der Unterrichtsminister Coppino hat die nötigen Maßregeln ergriffen, damit bis zum nächsten 9. Januar, dem Todestage des Königs Viktor Emanuel, sein nunmehr als definitiv zu betrachtendes Grab in der rechten Seitenkapelle des Pantheons mit einem würdigen Denkmal geschmückt wird. Die beiden Architekten Manfredi und Sacconi, welche aus der letzten Bewerbung um das große Nationaldenkmal für den König in Rom preisgekrönt hervorgingen, wurden beauftragt, dem Minister zwei Entwürfe für das Grabdenkmal im Pantheon vorzulegen. Der Gedanke, das Monument im Centrum des Pantheons aufzustellen, wurde aufgegeben, dasselbe wird statt dessen in die Nische zu stehen kommen, wo sich die königliche Leiche befindet.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Neue Bücher und Kupferwerke.

Baumeister, A., Denkmäler des klassischen Altertums. Lexikalisch bearbeitet. München, Oldenbourg. Lfg. 1. u. 2. à Lfg. Mk. 1. —.

Frimmel, Th., Zur Kritik von Dürers Apokalypse. 43 S. 8°. Wien, Gerolds Sohn. Mk. 1. 20.

Goetz, Herm., Zeichnungen und kunstgewerbliche Entwürfe. Lfg. 1—4 (à 2 Blatt Doppelfolio) Stuttgart, Neff. à Lfg. Mk. 4. —.

Trendelenburg, Ad., Die Laokoongruppe und der Gigantenfries des pergamenischen Altars. 8°. 39 S. Berlin, Gaertners Verlag.

Woltmann-Woermann, Geschichte der Malerei. III. Band. 13. Lfg. (Die Malerei der neueren Zeit. von K. Woermann 1. Lfg.) 96 S. gr. 8°. Leipzig, Seemann. Mk. 3. —.

Bonnaffé, Ed., Dictionnaire des Amateurs français du XVIIe siècle. 353 S. gr. 8°. Paris, Quantin. Mk. 20. —.

Veyries, A., Les figures criophores dans l'Art grec, l'Art gréco-romain et l'Art chrétien. 8°. Paris, Thorin. Frs 2. 25.

Zeitschriften.

Repertorium für Kunstwissenschaft. Bd. VII. Heft 3.

Mathias Grünewald, von Fr. Niedermayer (Schluss). — Heinrich Aldegrever als Maler, von Memminger. (Mit Abbild.) — Alterthumsfälscher auf und mit Cypern. Von Max Ohnefalsch Richter. — Das Hospital Santo Spirito zu Rom im 15. Jahrhundert. Von Heinr. Brockhaus. — Filarete's Mitarbeiter an den Bronzethüren von St. Peter. Von Hugo von Tschudi.

The Academy. No. 629—631.

Die Anfänge der Kunst in Griechenland. By A. Milchhoefer, besprochen von A. H. Sayce. — The Society of painters in water-colours. — Mr. Whistlers arrangement in flesh colour and gray von Fr. Wedmore. — Paintings on China of Messrs. Howells and James's. — The Meissonnier Exhibition. Von Claude Phillips. — The Royal Academy. Von Cosmo Monkhouse. — The Egypt Exploration Fund. A Colossus of Colossi. Von A. B. Edwards. — A history of ancient sculpture, by Mitchell, besprochen von Harrison. — The Salon. von Claude Phillips. — The new law on antiquities in Turkey. — Notes on Art and Archaeology.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von August Pries in Leipzig.

19. Jahrgang.

Beiträge

sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

10. Juli

Nr. 38.

Inserate

[illegible]

1884.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von Oktober bis Ende Juni jede Woche am Donnerstag, von Juli bis Ende September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Kunstchronik Nr. 39 erscheint am 24. Juli.

Bronzerelief einer Himmelfahrt Mariä in der Akademie zu Venedig und Tizians „Assunta“.

Als vor etwa drei Jahren der Vorrat aus den Depots der venezianischen Akademie zur Aufstellung gelangte, erregte ganz besonders ein Bronzerelief mit der Himmelfahrt Mariä meine Aufmerksamkeit. Dieses etwa 60 cm breite und 20 cm hohe Relief schien nicht nach Venedig zu gehören. Die aufschwebende Madonna selbst, auf einer besonderen kleineren Bronzetafel, ist an den unteren Streifen, welcher die zwölf Apostel enthält, anzusetzen. — Niemand wußte damals zu sagen, welchem zerstörten Kunstwerk es angehöre, noch wie es in den Vorrat der Akademie gekommen sei.

Seit einiger Zeit nun ist das Werk mit einer zweiten Tafel gleicher Breite und Höhe, welche eine Krönung der Maria mit Engeln darstellt, der Sammlung der Akademie einverleibt. Mehr als je gab mir jetzt von neuem die Relieftafel zu denken, da die Figuren der Apostel, so wie die die Madonna umgebenden Engelchen, nicht nur an Tizians „Assunta“ erinnern, sondern zum Teil, besonders die Figur des Johannes, damit identisch sind, und es doch scheint, als ob die Reinheit des Stiles, sowie die prachtvolle Durchführung der Arbeit, eine spätere Entstehung als Tizians Himmelfahrt Mariä ausschlösse. — Fällt sie nun wirklich früher, so ist dieser Bronzeguß von noch größerem Interesse, weil er dann zum Embryo von Tizians bedeutendstem Werke wird. Ich ließ eine Photographie nehmen, wie auch von der etwas flacher gehaltenen und vielleicht noch schöneren Krönung der Maria, welche dieselbe Hand zu verraten scheint. Am selben Tage fiel mir bei einem Trödler ein Kupferstich vom Jahre 1692 in die Hände, auf welchem das große Mausoleum der beiden Dogen Marco und Agostino Barbarigo dargestellt ist und welches bei Aufhebung der Kirche Sta. Maria della Carità, der jetzigen Akademie, zu Grunde ging. Es bestand dieses großartige Monument des prachtvollsten lombardischen Stiles aus drei Arkaden, welche eine ganze Wand der Kirche einnahmen, aus drei Nischen, deren mittlere sich über einem auferstehenden Christus und darunter befindlichen Altar wölbte, welchem zur Seite je einer der genannten Dogen in Anbetung kniete. In den beiden äußeren Nischen waren die Sarkophage mit den im Tode ruhenden beiden Brüdern Barbarigo aufgestellt. Auf dem Altare selbst waren, wie ich im genannten Stiche zu meiner Überraschung entdeckte, die fraglichen Bronzen in Marmor eingelassen. Oben die Krönung der Maria, in der Mitte die aufschwebende Jungfrau und weiter unten die Tafel mit den zwölf ihr nachschauenden Aposteln. Vier kleine kniende Engel in den Ecken und anderer Bronzeschmuck scheinen das Ganze vervollständigt zu haben; sie sind jetzt verloren; ich glaubte eine Entdeckung gemacht zu haben, welche sich freilich einigermaßen reduzirte, als ich verschiedene Autoren zu Rate zog, in der Hauptsache jedoch immer noch interessant genug bleibt: ich meine in der Beziehung des Kunstwerkes zu Tizian. — Sansovino be-

beschreibt Kirche und Monument, ohne mit einer Silbe, der Krönung des Altars, der Bronzen zu gedenken.

Cicognara kennt die Krönung, sowie die zwölf Apostel, scheint aber die „Assunta" selbst nicht gesehen zu haben. Er zollt jener die höchste Bewunderung und zwar bis zu dem Grade, daß er keinen Venezianer für fähig hält, so Schönes geleistet zu haben, und kann schließlich, nach eingehender Beschreibung an der Hand eines beigegebenen Umrißstiches, nicht umhin, als mutmaßlichen Meister Lorenzo Ghiberti, den großen Florentiner, zu nennen. Selvatico kennt auch nur die Apostel und die Krönung und glaubt, erstere hätten bewundernd zu dem mystischen Vorgange hinaufgeblickt. Auch er spricht von Florenz und der reinen Schule des Ghiberti, und steht nicht an, die Reliefs über alle anderen in Venedig befindlichen derartigen Arbeiten zu stellen. Ein letzter Schriftsteller, Tassini, kennt alle drei Reliefs, zollt ihnen ebenfalls große Bewunderung, wagt aber keinen Meister namhaft zu machen.

Es wäre nun durch Archivstudien genau festzustellen, wann das großartige Grabdenkmal Barbarigo fertiggestellt worden ist und welche Meister an demselben beschäftigt waren; denn außer den Sarkophagfiguren enthielt dasselbe noch weitere neun Statuen und reichsten plastisch-ornamentalen Schmuck: all dieses, so weit aus dem schlechten barocken Stiche zu ersehen, von verschiedenen Händen. Der Altar war klein und scheint von vornherein für den Bronzeschmuck auf seiner „pala" bestimmt gewesen zu sein. Daß Sansovino diesen Bronzeschmuck nicht erwähnt, giebt allerlei zu denken. Ganz unerklärlich ist mir, daß keinem der obengenannten späteren Autoren die Verwandtschaft mit Tizians Hauptwerk aufgefallen ist. Die jetzige Galeriedirektion, welche die Reliefs zum zweitenmal entdeckt hat, hatte keine Ahnung von der Geschichte dieser kleinen und doch so hochbedeutenden Kunstwerke, noch weniger hatte sie Lust oder Zeit, Vergleichungen anzustellen. Da es mir nun auch an Zeit fehlt, eingehende Fachstudien, wie sie der Gegenstand verdient, zu machen, so möchte ich die Kunsthistoriker darauf aufmerksam gemacht haben, sich der interessanten Frage anzunehmen und sie auffordern, uns zu sagen, an welchen Namen sich unsere Bewunderung diesen drei prachtvollen Bronzen gegenüber zu knüpfen hat.
Mir persönlich scheint der Stil derselben zu rein, um als eine Nachwirkung Tizianischer Malerei gelten zu können. Auch müßten in letzterem Falle die Reliefs erst nach Vollendung von Tizians „Assunta" fertig geworden und auf ihren Altar gebracht worden sein; und doch starb Marco Barbarigo schon 1486 und Agostino 1501. Es müßten also bis zur Vollendung des Grabmales und der Aufstellung der Bronzen mindestens weitere 17 oder 18 Jahre verflossen sein, angenommen daß sofort nach Vollendung von Tizians „Assunta" ein Bildhauer ihn imitirt habe.

Es ist erfahrungsgemäß wahrscheinlicher, daß die Plastik die Malerei befruchtet habe, als umgekehrt. — Eine Lösung der Frage dürfte nach dieser Anregung gewiß allgemein willkommen sein.

Venedig. **August Wolf.**

Tizians Madonna der Familie Pesaro.

Endlich kann über die Restauration von Tizians Madonna der Familie Pesaro berichtet werden. Zur großen Genugthuung der Kunstfreunde wurde bekannt, daß der Konservator des Dogenpalastes, Cav. Fabris, durch das Ministerium veranlaßt worden sei, von seiner restaurirenden Thätigkeit an diesem großen Altargemälde dadurch Rechenschaft zu geben, daß er es öffentlich in einem Saale des Dogenpalastes ausstelle. — So hat denn seit kurzem das Publikum Gelegenheit, sich von der Schönheit, dem unbeschreiblichen Zauber dieses wunderbaren Bildes zu überzeugen. — Das Resultat der Restauration ist im großen Ganzen als ein befriedigendes zu bezeichnen. Besonders den großen Befürchtungen gegenüber, welche angesichts dieser Restauration laut wurden und mit Spannung dem Resultat derselben entgegensehen ließen. — Übersehen kann jedoch nicht werden, daß das Bild ein gelecktes und an vielen Stellen metallisch glänzendes Aussehen erhalten hat, daß das Kühne, Gewaltige in der Behandlung fast durchweg gelitten hat und an manchen Partien rettungslos verloren ging.

Besonders fällt dies an der nur mit dem Spitzpinsel ausgetupften Luft und den Wolken auf. Da diese Behandlung auch den Säulen zu teil wurde, so ist die Art der Absetzung der von Luft und Architektur sich lösenden Figuren eine wesentlich andere geworden. Der Marmor wurde durchweg heller, während die Tiefe der Gewänder zugenommen hat. — Der Kopf der Madonna hat einen weniger liebevollen Ausdruck bekommen, wohl durch das Verschwinden wichtiger Mitteltöne.

Bedenkt man jedoch, daß jedes alte Bild schon durch das bloße Firnissen sein ganzes Aussehen verändert, da alle Schatten tiefer und dadurch scheinbar alle Lichter heller werden, und wie andere hochwichtige Bilder hier in früheren Zeiten oft völlig dick übermalt wurden, so wird man weniger hart urteilen und dem Bilde noch Glück wünschen, daß es nicht schlimmer weggekommen ist. So scheinen die herabgefallenen Stellen gut ausgebessert zu sein. Von den elf Löchern im Bilde ist keine Spur mehr zu erblicken. Einzelne der wichtigsten Köpfe sind unberührt geblieben. Da

das Bild in der Kirche nur schwer zu sehen ist, so ist derjenige glücklich zu preisen, welcher es jetzt, auch trotz aller Restauration, so bequem im vollen Lichte sehen kann. Wer es zum erstenmale sieht, und infolge dessen keine Vergleiche anstellen kann, wird, von der Pracht dieses vielleicht schönsten Bildes Tizians gefesselt, sich gestehen müssen, wohl kaum je etwas Schöneres gesehen zu haben. Die Bauarbeiten in der Frarikirche sollen noch einige Monate dauern und das Bild also noch so lange im Dogenpalaste ausgestellt bleiben, bis es wieder auf seinen dunklen Altar zurückkehrt.

Abgesehen von der in diesen Blättern, Jahrgang 1877, S. 9 u. ff., gegebenen Beschreibung unseres Bildes dürfte es an dieser Stelle nicht überflüssig sein, noch folgendes nachzutragen. Tizian bekam dafür vom Befehlshaber des päpstlichen Heeres, Giacomo Pesaro, Bischof von Paphos auf Cypern, welcher das Bild zur Erinnerung an seine Teilnahme am Siege und der Einnahme von Sta. Maura durch die Venezianer bestellte, 102 Dukaten. Diese Summe ward in zehn Abschlagszahlungen erlegt, welche mit dem April 1519 begannen und mit Mai 1526 endigten. – Die Quittung über die ganze Summe von Tizians Hand befand sich noch 1822 im Archive der jetzt erloschenen Familie Pesaro. Das Patronatsrecht auf das Bild steht gegenwärtig der Familie Mocenigo zu. — Über frühere Restaurationen des Bildes konnte ich nur in Erfahrung bringen, daß es vor 1815 neu gefüttert ward und überarbeitet durch Giuseppe Bertani und daß dann der obengenannte Konservator Fabris es 1842 einer gründlichen Restauration unterzog, da es durch einen die Kirche beschädigenden, besonders starken Regenguß, der sich wohl zwischen Bild und Mauer ergossen hatte, stark beschädigt worden war.

Ein anderes Hauptwerk Tizians, seiner früheren Zeit angehörig, hat nun Fabris unter den Händen. Es ist jene kleine Altartafel, welcher die Besucher Venedigs sich aus der Antisagrestia der Kirche der Salute erinnern und welche S. Marco darstellt, umgeben von anderen Heiligen, unter welchen sich besonders der wundervolle, ganz Giorgioneske Sebastian auszeichnet. — Das Bild, schon früher von Fabris restaurirt, hat nun von neuem, wegen Herabfallens der Farbe, eine Kur nötig. — Die armen Bilder fallen alle der feuchten Luft in den hiesigen Kirchen zum Opfer. Im Frühlinge besonders rinnt das Wasser an den Kirchenwänden und Bildern herab und richtet in den kürzesten Zwischenräumen unglaubliche Zerstörungen an letzteren an. Die Frage drängt sich auf: „Was mag in weiteren 400 Jahren aus allen hiesigen Bildern Tizians geworden sein?"

W.

Rom auf alten Bildern.

Zwei römische Kunstforscher, Stephenson und Erculei, haben höchst interessante Studien angestellt über die Denkmäler Roms, wie dieselben in den Bildern des Mittelalters und der Renaissance zur Anschauung gelangen. In Abwesenheit des Herrn Stephenson las Hr. Professor Gutti über diese Forschungen in der letzten feierlichen Sitzung des deutschen archäologischen Institutes, welches am Geburtstage Roms den Cyklus seiner öffentlichen Wintersitzungen zu schließen pflegt.

Wir entnehmen dem bemerkenswerten Vortrage folgendes: der Zweck der beiden Autoren war hauptsächlich der, eine Parallele zu ziehen zwischen dem Studium des Altertums und der Wiedererstehung der zeichnenden Künste.

Das älteste Bild, welches den Forschern unter obigen Gesichtspunkten bekannt wurde, ist Giotto's Gemälde im Louvre, welches die Vision Innocenz' III. darstellt, in welcher der genannte Papst den heil. Franziskus von Assisi in dem Augenblicke sieht, als er den einstürzenden Lateran mit seinen Schultern stützt. Auf dem Bilde ist die alte Fassade der Laterankirche mit ihrem Portikus und ihren Mosaiken sichtbar. Unter den späteren Bildern dieser Gattung citirte man neben vielen andern hauptsächlich eines von Spinello Aretino in der Kirche von San Miniato in Florenz und eins in der Kirche von San Francesco in Arezzo; jene von Gentile da Fabriano in der Gemäldegalerie in Neapel (?), welche auf einem Madonnenbilde die Mauern Roms, die Pyramide des Cajus Cestius veranschaulichen; jene von Benozzo Gozzoli in der Kirche von San Gimignano mit einer sehr schönen Ansicht von Rom, auf welcher der alte Senatorenpalast, das von Alexander VI. zerstörte Pyramidengrab auf der Via triumphalis, verschiedene Triumphbögen rc. zu erkennen sind; die Gemälde von Pietro Perugino und Sandro Botticelli in der Sixtinischen Kapelle mit dem Constantinsbogen; die Bilder des Ghirlandajo aus der römischen Geschichte (in der Galerie des Fürsten Colonna in Rom) mit dem Pantheon, mit der Trajans- und Antoninssäule; in Siena erinnert man an die Kapelle im Rathause; in der Benediktinerkirche in Monte Oliveto Maggiore an die Darstellungen Sodoma's vom Kolosseum, vom Hadriansgrab und vom Forum Romanum. Ähnlich wie Sodoma, der häufig auf seinen Bildern römische Bauten anbrachte, verfuhren Filippino Lippi, Holbein rc. rc. Nur Raffael machte nach Ansicht der Autoren eine Ausnahme; selbst in der Begegnung Attila's mit Leo dem Großen, welche er in der Sala d'Eliodoro im Vatikan malte, zog er es vor, eine rein phantastische Darstellung der sogenannten Città Leonina

— mit der Hadrianischen Brücke und der Engelsburg — zu sehen.

Als besonders wichtig wurde von den Autoren der von Taddeo di Bartolo im Jahre 1413—1414 im Saale des Rathauses von Siena gemalte große perspektivische Plan der Stadt Rom bezeichnet.

Die Studien Stevensons und Grenlers erstrecken sich auf die Zeit von Cola di Rienzi bis zu der Sixtus' V., von welchem Zeitpunkte an ein großer Teil Roms baulich umgestaltet wurde. Eine Darstellung dieses Umbaues befindet sich auf einem perspektivischen Plane Roms, in einem besonderen Saale der vatikanischen Bibliothek. Im Zusammenhange mit demselben stehen eine Reihe von Freskobildern in den Räumlichkeiten der genannten Bibliothek, in dem Palazzo Lateranense, in der Villa Massimo, bei den Thermen des Diokletian, in der Villa Bombon del Monte ec.

J. E.

Nekrologe.

R. **Anton Zwengauer**, der nach langem, schmerzhaftem Leiden am 13. Juni an den Folgen einer Nierenkrankheit in München starb, war ebendaselbst am 11. Oktober 1810 geboren. Er begann seine Kunststudien im Antikensaal der von Cornelius geleiteten dortigen Akademie, begriff aber bald, daß auf diesem Wege für seine Individualität kein Lorbeer zu pflücken sei, und versuchte es, sich auf eigene Faust zum Landschaftsmaler zu bilden und zwar legte er damals gleich das Hauptgewicht auf die Farbe. Nachdem er seine ersten derartigen Naturstudien im nahen Hochlande gemacht und sie in mehreren freundlich aufgenommenen Bildern verwertet hatte, machte er die Darstellung des Sonnenunterganges bei wolkenlosem Himmel und in einer von Bergen abgeschlossenen Ebene, meist mit Weihern, zu seiner Spezialität und erwarb sich dadurch eine außerordentliche Popularität; in Künstler- und diesen nahestehenden Kreisen Münchens namentlich hieß ein solcher Sonnenuntergang kurzweg ein „Zwengauer". Die Sonnenscheibe zeigte der Künstler wohlweislich nie, hielt vielmehr regelmäßig einen dem Verschwinden derselben folgenden Augenblick fest. Er verstand es, mit nur wenigen Mitteln jene feierliche Ruhe der Natur meisterhaft wiederzugeben, welche diesem poetischen Augenblicke mehr oder unmittelbar folgt, und in der Darstellung der hehren Klarheit des unbewölkten Himmelsgewölbes in solchen Momenten hat ihn kein anderer erreicht. Zwengauer trat im Jahre 1841 im Münchener Kunstverein mit einem „Mittag auf der Alpe" auf, der sofort seinen Ruf begründete. König Ludwig zählte bald zu seinen wärmsten Verehrern und erwarb zwei seiner bedeutendsten Arbeiten, um sie der Neuen Pinakothek einzuverleiben. Der offizielle Katalog dieser Sammlung bezeichnet sie, wie folgt: „Ebene Landschaft mit einem Weiher bei Sonnenuntergang und wolkenlosem Horizonte. Im Vordergrunde weidet ein Hirte", und „Die Benediktenwand bei Benediktbeuren im Abendlichte mit der Fernsicht auf den Staffel- und Riegsee". Der Notiz über das erste Bild wäre noch beizufügen, daß den Horizont die pittoresken Formen des Wetterstein-Massivs mit der Zugspitze abschließen. Im städtischen Museum zu Leipzig sieht man ein größeres Bild „Nach Sonnenuntergang, Hirsche als Staffage", in der Swantreep'schen Galerie in Christiania die „Vier Tageszeiten" (1878). Sein erst jüngst vollendetes letztes Bild weist einen mit seiner Herde heimkehrenden Hirten als Staffage auf und wurde von der Wimmer'schen Kunsthandlung erworben. König Maximilian, der Zwengauer nicht minder schätzte als sein Vater, ernannte den Künstler 185[illegible] zum Konservator der kgl. Gemäldegalerie zu Schleißheim, in welcher Stellung er bis 1869 verblieb, in welchem Jahre er zum Konservator an der kgl. Pinakothek in München befördert wurde. Zwengauer war ein Mann von edelster Gesinnung und seltener Liebenswürdigkeit. Bis zum letzten Atemzuge seiner Kunst treu anhänglich, sah er sich mit tiefem Schmerze während der letzten neun Monate seines Lebens durch körperliches Leiden zur Thatlosigkeit verurteilt, während er sich die ganze Jugendfrische seines Geistes bewahrt hatte. Die lebhafte Beteiligung an seiner Bestattung ließ neuerlich erkennen, wie geachtet und geliebt der Künstler gewesen.

C. v. F. Der **Bildhauer Jean Esprit Marcellin**, ein Schüler Rude's, ist am 23. Juni in Paris, 63 Jahre alt, gestorben. Von seinen Werken ist die „Bakchantin auf dem Rücken eines von Amor geleiteten Panthers" das bekannteste (Luxembourg). Außerdem schuf er die Statuen: „Douceur" (1860) und „Trait-d'union" (1867), die Gruppen „Triomphe de Galatée", „Leda und Jupiter" und „Baiser de paix", sowie die Büsten von Rude (1879) und Mirabeau (1880). Als Dekorationsbildhauer war er bei den Arbeiten am neuen Louvre und der Restaurirung der Sorbonnekirche beteiligt. Seinem Stil nach gehörte er jener Richtung der Klassizisten an, die dem Realismus zuneigen; in der Formengebung verfiel er oft in zu glatte Detaillirung, in den Hang zum Weichen, Gezierten, der seinen Schöpfungen Kraft und Charakter raubte.

J. E. **Todesfälle.** Am 28. Mai starb in **Rom** nach kurzem Krankenlager der schweizer Maler **Zürcher**. Derselbe lebte viele Jahre in der ewigen Stadt. — In **Bologna** starb am 2. Juni der Geschichtsmaler **Luigi Busi**, Professor an der dortigen Akademie der schönen Künste. Als sein bestes Gemälde gilt „Der Tod Tasso's". In den letzten Jahren beschäftigte sich der Künstler, welcher in Bologna wohl den ersten Platz unter den zeitgenössischen Malern einnahm, nur mit der Genremalerei.

Kunsthistorisches.

— **Aus Trier** schreibt man der „Köln. Ztg.": In **Neumagen** haben die Ausgrabungen der letzten vierzehn Tage glänzende Ergebnisse gehabt. Massenhaft sind Skulpturen und Gesimsstücke aus den Fundamenten der mittelalterlichen Burg hervorgezogen worden; und was das Erfreulichste ist: von einem Teil der aufgefundenen Skulpturen ergiebt sich der Tr. Ztg. zufolge, daß sie zu einem und demselben Denkmal gehörten und unmittelbar an einander passen; andere bringen Vervollständigung zu schon im Museum befindlichen Reliefstücken. Es ist die begründete Hoffnung vorhanden, daß wir das eine oder andere dieser Grabdenkmäler, von denen einige in ihrer Größe und ihrem Umfang der **Igeler Säule** nicht wesentlich nachgestanden haben, größtenteils werden zusammensetzen können.

Personalnachrichten.

x. **Bruno Meyer** giebt zum 1. Oktober d. J. seine Professur der Kunstgeschichte am Karlsruher Polytechnikum auf und siedelt demnächst wieder nach Berlin über.

C. v. F. Der **Maler Ernest Hebert**, bisher Professor an der Ecole des beaux-arts wurde von der Académie des beaux-arts für die nächsten fünf Jahre zum Direktor der Académie française in Rom erwählt.

Kunstvereine.

H. E. **Die historische Kommission der Provinz Sachsen** hielt am 21. und 22. Mai in Halle a. S. ihre zehnte Jahressitzung ab. Einen der wichtigsten Beratungsgegenstände bildete das neu eröffnete **Provinzialmuseum**, das mit seinem Inhalt sich zwar zumeist auf die vorgeschichtliche Zeit bezieht, jedoch auch nicht unbedeutende Kunstaltertümer aus dem Mittelalter und der Renaissance enthält; als Schätze von hervorragender Bedeutung dürften die beiden Zimmereinrichtungen zu bezeichnen sein, welche aus dem vor kurzem abgebrochenen Thalamtshaus der Halle'schen Salzsieder, der sogenannten

„Halloren", hierher überführt worden sind, und von denen das eine mit seinen herrlichen Intarsien dem 16. zum Teil veröffentlicht in Ortweins deutscher Renaissance, Abteilung Halle, das andere dem 17. Jahrhundert angehört. Das Museum untersteht zur Zeit Herrn Oberstleutnant z. D. von Borries aus Weißenfels; später soll Herr Dr. Julius Schmidt aus Sangerhausen herangezogen werden; die Räume, in denen es vorläufig untergebracht ist, sind zwar geschichtlich wichtig — es ist die alte Residenz der Magdeburger Erzbischöfe, in der Landgraf Philipp von Hessen vor Kaiser Karl V. seinen bekannten Fußfall that — und einstweilen sehr geeignet, aber auf die Dauer bei dem fortwährenden Zuwachs wohl kaum zulänglich. Aus den übrigen Verhandlungen dürften für die Leser dieser Zeitschrift die erfreulichen Mitteilungen von Interesse sein, welche der Vorsitzende, Herr Professor Dümmler, über die fortschreitende **Inventarisirung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler** machte. Zwar ist in letzter Zeit nur ein Heft: Kreis Eckartsberga (enthaltend u. a. die romanische Kirche zu Memleben) erschienen; um so mehr und um so wichtigere sind aber gegenwärtig zum Druck vollendet worden. Die erste Stelle unter diesen nimmt entschieden die Beschreibung der kirchlichen Denkmäler der Stadt Halle ein, die von Herrn Architekt Schönermarck unter Beigabe einer größeren Reihe vortrefflicher Zeichnungen geliefert ist, während die weltlichen Kunstaltertümer Halle's in einem späteren Heft von demselben Verfasser bearbeitet werden sollen. Gleichen Beifall fanden die Zeichnungen der Quedlinburger und Halberstädter Denkmäler, die Herr Bauinspektor Sommer gefertigt hat und zu denen Herr Gymnasialdirektor Dr. Schmidt den Text schreiben wird. Die Hefte Nordhausen (Dr. J. Schmidt) und Mansfeld (Prof. Dr. Größler) sind der Vollendung nahe; nicht ganz so weit gediehen, aber gleichfalls in Vorbereitung sind die Hefte Oschersleben, Heiligenstadt, Querfurt, Schleusingen, Liebenwerda, Torgau, Stendal, Erfurt, Delitzsch und Saalkreis. — Auch die sonstigen zahlreichen Veröffentlichungen der historischen Kommission enthalten außer dem mittelbaren Nutzen, den jede archivalische Erschließung der kunstgeschichtlichen Forschung bringt, manches, was direkt künstlerisch interessirt. So ist der zweite Band des Quedlinburger Urkundenbuchs zu nennen, der in den Beilagen eine Reihe von phototypisch wiedergegebenen alten Kupferstichen u. a. bringt; besonders aber gehören die beiden Bände der Erfurter Studenten-Matrikel hierher. Wie bekannt, sind die älteren Universitätsmatrikeln fast durchweg auf das schönste mit Initialen, Wappen, Miniaturen ꝛc. geziert, die einen nicht zu unterschätzenden Beitrag zur Geschichte der damaligen Kleinkunst, namentlich der Ornamentik bilden. In dankenswerter und freigebiger Weise hat die Kommission es ermöglicht, daß den beiden genannten Bänden acht Tafeln beigefügt werden konnten, welche in Buntdruck einige hervorragend schöne Beispiele solcher Verzierungen wiedergeben. Die Tafeln sind nicht bloß ein erfreulicher Beweis dafür, bis zu welcher Höhe der xylographische Buntdruck in Deutschland entwickelt ist, sie sind auch inhaltlich höchst interessant. Bemerkenswert ist, daß die Schönheit der Miniaturmalerei mit dem Absterben der Gotik, mit dem Vordringen der Buchdruckerkunst erlischt; die einzige Renaissancetafel, die in Abbildung hier vorliegt, verdient, so geschichtlich bedeutend sie auch durch ihre Beziehungen zur Reformation und zum Humanismus ist, doch nichts weniger als anmutig genannt zu werden. — Dem thatkräftigen und zielbewußten Vorgehen der historischen Kommission, das sich in all diesen Veröffentlichungen kundgiebt, ist auch in Zukunft ein gleicher Erfolg wie bisher zu wünschen, und namentlich hoffen wir, daß sie mit der so energisch in Angriff genommenen Inventarisirung recht bald bei den übrigen Provinzialverwaltungen Nachahmung finden möge.

Vermischte Nachrichten.

H. E. **Der Kunstverein zu Thorn** ist, wie wir in Ergänzung unserer Notiz in Nummer 25 der Kunstchronik leider mitteilen müssen, eingegangen. Die Freude, daß, wie in Nr. 31 dargelegt wurde, die Vereine zu Memel und Tilsit in so kräftiger, energischer und erfolgreicher Weise die Interessen der Kunst im Osten Deutschlands wahren, wird somit wesentlich getrübt, und es ist die obige Nachricht um so bedauerlicher, als in jenen Gegenden die geistigen Interessen weit weniger zur Geltung kommen als im Westen und als gerade in Thorn ein günstiger Boden für einen Kunstverein vorhanden ist. Abgesehen von der schönen Lage des Ortes ziehen mit Recht die gewaltigen Bauten des Mittelalters und die schönen Erzeugnisse der Renaissance-Kleinkunst ans Auge; auch Thorn gehört in der That zu den interessantesten Städten Deutschlands, und nur der mangelhaften und etwas spät vor sich gegangenen Entwickelung des Eisenbahnwesens in den östlichen Provinzen ist es zuzuschreiben, daß es bisher nicht zur Genüge beachtet ist und daß selbst der sonst so zuverlässige Bädeker es nur kurz berührt. Das von dem Deutsch Ritterorden im 13. Jahrhundert erbaute feste Schloß mit seinem mächtigen Danzke, die im 14. Jahrhundert entstandene, mit schönen Thoren ausgestattete Befestigung der Stadt, drei riesige gotische Kirchen, zu St. Jakobus, St. Johannes und St. Marien, von denen die erste einen der schönsten und bestdurchgearbeiteten Giebel hat, und nicht zum wenigsten das merkwürdige, die ganze Mitte des Marktes im Rechteck einnehmende, düstere Rathaus geben der Stadt schon auf den ersten Blick einen eigentümlichen Reiz, der auch bei näherer Besichtigung anhält; zahlreiche, zum Teil noch dem Mittelalter angehörende Giebelbauten, eine nicht unerhebliche Menge von Erzeugnissen der Kleinkunst aus den letzten drei Jahrhunderten — auch im Innern der Häuser — besonders einige vorzügliche schmiedeeiserne Arbeiten, und schließlich die herrlichen Holzschnitzereien in der Marien- und Jakobskirche fesseln das Auge des Beschauers. Man sollte meinen, daß eine so große Zahl meistentheils wohlerhaltener Kunstaltertümer anregend und belebend auf den Sinn der Bewohner einwirken sollte. Der Grund für das scheinbare Gegenteil mag darum nur in den politischen Verhältnissen zu suchen sein. Der schroffe Zwiespalt zwischen den beiden Nationalitäten, den Deutschen und den Polen, läßt eine ersprießliche Pflege der Kunst nicht aufkommen. Während aber die Polen entsprechend dem bedeutenden Aufschwung, den sie in den letzten Jahrzehnten genommen haben, in Thorn wie in Posen nicht bloß ihre eigenen Kunstvereine, sondern sogar ihre eigenen Museen haben, ist es den Deutschen leider nicht möglich gewesen, ihren Verein aufrecht zu erhalten. Offenbar beruht das darauf, daß man auf polnischer Seite alle Kräfte zu einem großen „Verein der Freunde der Wissenschaften" vereinigt, auf deutscher aber sich zu sehr zersplittert hat. Es ist dies eine Beobachtung, die allgemein gilt. Eine kleine Stadt, noch dazu mit gemischter Bevölkerung, kann unmöglich jedes geistige Interesse einzeln durch einen besonderen Verein pflegen. Es ist daselbst vielmehr ein allgemeiner, Künste und Wissenschaften (unter letzteren besonders die Altertumskunde) gemeinsam umfassender Verein angezeigt, der nach seiner jeweiligen Zusammensetzung, nach den einzelnen Persönlichkeiten bald diese, bald jene Seite mehr berücksichtigt. Es ist übrigens anzuerkennen, daß die derzeitige Stadtverwaltung, besonders Herr Bürgermeister Bender, dem auch das hübsche städtische Museum untersteht, das Möglichste für Schonung und Erhaltung der Thorner Altertümer thut, und so steht zu hoffen, daß dort über kurz oder lang auch die neuere deutsche Kunst bald wieder einen sicheren Stützpunkt findet.

x — **Akademische Kunstausstellung zu Berlin.** Am Eröffnungstage der diesjährigen Kunst-Ausstellung der Königl. Akademie der Künste zu Berlin wird wie in früheren Jahren in dem bekannten Kunstverlage von Rud. Schuster, Berlin ein illustrirter Katalog zur Ausgabe gelangen. Die Verlagshandlung versendet soeben an die deutschen und ausländischen Künstler ein Rundschreiben, in welchem dieselben eingeladen werden, Zeichnungen der auszustellenden Kunstwerke zur Reproduktion für den Katalog einzusenden.

Rgt. **München.** E. Unger, welcher der von Genelli und Schwind vertretenen idealen Kunstrichtung folgt, arbeitet gegenwärtig an der Ausführung einer Komposition, die als Wandgemälde eines Baderaumes gedacht ist und in ihrem Hauptteile den Zug Poseidons und Amphitrite's über das Meer darstellt, ein Werk von wahrhaft klassischer Schönheit. Er bedient sich dazu der Keimschen Mineralmalerei. Jos. Weiser, einer unserer geistreichsten Künstler und feinsten Koloristen, vollendete kürzlich in seinem Bilde „Nach dem

[illegible]" ein hervorragendes Werk. Es zeigt eine Anzahl [illegible] aus dem 17. Jahrhundert, die eine vornehme [illegible] auf der Heerstraße überfallen und mit sich geschleppt [illegible]. Über Wein und Würfelspiel haben sich die Köpfe erhitzt und sind Degen und Dolch aus der Scheide geflogen, während die Gefangenen ihres Schicksals harren. — Meister Kiesel ist kürzlich von Düsseldorf hierher übergesiedelt und hat sich mit einem köstlichen „Atelierbesuch" zweier Damen bei einer Malerin auf das würdigste eingeführt. — Julius Adam, der Münchener „Katzen-Raffael", kultivirt seine Spezialität mit glänzendem Erfolge. — Wopfner vollendete ein kleines Bildchen mit einer Fischerfamilie am Chiemsee, eine wahre Perle der Malerei. Wo möglich noch höher steht desselben Künstlers „[illegible] auf dem Chiemsee" mit dem den Grundton bildenden weichen Silbergrau. Zum Schlusse mögen noch H. E. Mayers in Nürnberg prächtige „Partie aus dem Dominikanerkloster in Rothenburg a. d. Tauber" und Alf. Seiferts figurenreiches und von echter Poesie durchwehtes „Erntefest" rühmend erwähnt werden.

S. **Archäologische Gesellschaft in Berlin.** Sitzung vom 10. Juni. Eingegangen waren u. a.: Roscher, Mytholog. Lexikon, Lief. 8; Foerster, Physiognomik der Griechen; Trendelenburg, Die Laokoongruppe und der pergamenische Gigantenfries; Curtius, Eleusinion und Pelargikon; Lange, Die [illegible]hallen in Athen; Dümichen, Der Grabpalast des Patuamenap; Partsch, Beiträge zur Klimatologie Griechenlands; Bericht des Amerikanischen Instituts; Bulletin de correspondance Hellénique VIII. 4, 5 (darin: altertümlicher Marmorkopf aus Knidos, topographisch wichtige Inschrift aus Erythrä). — Herr Robert legte zuerst einen Aufsatz von Mowat über eine Bronzebüste des Merkur vor, an welcher sieben Glocken als Apotropäa befestigt sind, und besprach dann zwei Handzeichnungen des Berliner Kupferstichkabinets, von denen die erste den tabulae iliacae verwandt erscheint und eine Darstellung der Lehre von der Seelenwanderung enthält, die zweite eine vor den Ergänzungen genommene Abbildung des Pariser Pasiphae-Sarkophages ist und die Zugehörigkeit der im Louvre (Clarac 112, 242) und in der Villa Borghese (Nibby 16) befindlichen Reliefs zu diesem Sarkophage beweist. Endlich äußerte er zu dem Arch. Zeit. 1884, Taf. II, 2 abgebildeten Bronzerelief die Vermutung, daß die drei Mädchen nicht Nereiden, sondern Personifikationen der drei Erdteile seien, eine Erklärung, gegen welche Herr Engelmann eine Reihe von Einwendungen machte, die sich teils auf die Zahl der Erdteile, teils auf die Lage der drei Mädchen und die Gleichartigkeit ihrer Erscheinung bezogen. Der Vortragende konnte sich von der Stichhaltigkeit dieser Einwendungen nicht überzeugen und hielt seine Deutung aufrecht. — Herr Trendelenburg unterzog die rätselhafte Figur der Schlangentopfwerferin des pergamenischen Altars einer eingehenden Besprechung und kam durch eine Prüfung ihrer Attribute zu dem Resultate, daß dieselbe dem Kreise der Heilgötter angehören müsse, welche gerade in Pergamon eine besonders feierliche Verehrung genossen. Einen Hinweis auf letztere fand er in den heiligen Binden, welche das Haupt der Göttin schmücken und stets das Zeichen eines weihevollen Kultus sind. Die Heilgöttin aber wird charakterisirt durch den Steinmörser, welchen sie als Waffe in ihrer Rechten führt, durch die große Schlange, welche ihr im Kampfe beisteht, und vor allem durch die kleine Schlange, welche sich um den Möser ringelt und sich durch ihre Kleinheit als eine dem Asklepios heilige zu erkennen giebt, wie sie in den Heiligtümern dieses Gottes gehalten zu werden pflegten. In der Schilderung des Asklepions, welche Aristophanes im Plutos giebt, werden alle diese Attribute der Reihe nach erwähnt: die heiligen Binden, die große und die kleine Schlange und selbst der Mörser, in welchem im Heiligtum Salben bereitet werden. An die jungfräuliche Hygieia bei dieser Figur zu denken, verbietet die nationale Gewandung (Kopfschleier) und die ungewöhnlich vollen und kräftigen Arme derselben, deshalb bleibt nur die Deutung auf Asklepios' Gemahlin Epione übrig, welche zwar die bildende Kunst nur selten beschäftigt hat, im Friese aber ihre genauen Gegenbilder an den ähnlich wesenlosen Gestalten einer Dione, Asteria, Enyo und Themis findet. Zur Veranschaulichung dieser interessanten Figur hatte Herr [illegible]muth der Gesellschaft eine größere Anzahl von Probe-[illegible] Werke über den pergamenischen Altar zur Verfügung gestellt, welches demnächst in seinem Verlage erscheinen wird. — Zum Schluß sprach Herr Curtius über **eine zu Olympia gefundene Inschrift mit dem argivischen Künstlerpaar Andreas und Aristomachos,** in welcher er ein Zeugnis des Wiederauflebens des Erzgusses nach Olympias 156 erkannte, von dem Plinius 34, 8 spricht. **Denn die ars statuaria könne an dieser Stelle nur auf den Erzguß bezogen werden, der aus Mangel an Nachfrage in Abnahme geraten sei, weil die Errichtung von Siegerstatuen nach Alexander viel seltener wurde. Erst seitdem Italien mit Hellas in engere Verbindung trat, sei auch für die olympischen Ehren ein neues Interesse erwacht und die Firma Andreas und Aristomachos bezeuge den neuen Aufschwung der argivischen Ateliers.**

Vom Kunstmarkt.

Fy. **Bei der Versteigerung der Sammlung des Bildhauers Gedon, welche vom 17.—21. Juni in München stattfand, wurden für einige der Hauptstücke die folgenden Preise erzielt:**

	Mark
Großer gotischer Altar in Holzschnitzerei mit Malerei, Ulmer Schule um 1500 (Meyersche Kunstanstalt in München)	9800
Kanzel in deutscher Renaissance, 1622	4500
Ein leinenes Hemd, Beginn des 16. Jahrhunderts, in Form und Arbeit genau ähnlichen Stücken auf Holbeinschen Bildern entsprechend, gut erhalten und sehr selten (Bayerisches Nationalmuseum)	1200
Flandrischer Teppich mit allegorischen Darstellungen, aus dem 17. Jahrhundert (3,40 auf 3 m)	1980
Flandrischer Teppich, nur Fragment, mit der Krönung Karls des Großen. (3 m hoch)	1800
Decke aus weißem Linnen mit prächtig ornamentirtem breitem Fries, italienische Arbeit aus dem 16. Jahrhundert, (1,35 auf 0,92 m) von großer Vollendung (Gewerbemuseum zu Reichenberg)	300
Gefäß in Gestalt einer Eule, Körper Kokosnuß, in getriebenem Silber montirt, auf hohem, vergoldetem Fuß, deutsche Arbeit vom Ende des 16. Jahrhunderts, eines der wertvollsten Stücke der Sammlung (Bourgois aus Köln)	6910
Pulverhorn aus Palissanderholz mit Bein- und Silbereinlagen, 16. Jahrhundert, deutsche Arbeit	4700
Frauenbecher aus Vermeil, Augsburger Arbeit, 17. Jahrhundert	2650
Kommandostab aus dem 17. Jahrhundert (deutsch)	2600
Korbdegen aus dem 16. Jahrhundert (deutsch)	2400
Ein Topfhelm (heame) in Eisen geschmiedet, sehr seltenes Stück, 12. Jahrhundert	2000
Schrank (bloß Vorderseite desselben) in zwei Etagen, monumental aufgebaut, Anfang des 17. Jahrhunderts	4610
Aufsatzschrank in reicher Marquetteriearbeit von 1627	2000
Zimmervertäfelung mit kunstvollen Schnitzereien	2310
Raerener brauner Riesenkrug in Vasenform mit zierlichen Ornamenten in scharfer Pressung vom Jahre 1578	5200
Raerener brauner Krug (1590)	450
Ein Gefäß in deutscher Majolika	1000
Eine etruskische Vase	500
Ein hoher, gedeckter Glaspokal in ciselirter Goldmontirung	2600
Ein Champagnerglas (46 cm hoch)	1500

Der Gesamterlös der Auktion, deren Preise durchgängig die **höchsten waren, die in München seit langer Zeit für Antiquitäten gezahlt wurden, betrug nahezu 308 000 Mark.**

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Neue Bücher und Kupferwerke.

Fäh, A., Das Madonnenideal in den älteren deutschen Schulen. 86 S. 8°. Mit Abbildungen. Leipzig, E. A. Seemann. Mk. 3. —.

Haupt, R., Die Vizelinskirchen. Baugeschichtliche Untersuchungen an Denkmälern Wagriens. 184 S. 8⁰. Mit Abbildungen und Rissen. Kiel, Lipsius & Tischer.

Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen. 3. Heft: Amtshauptmannschaft Freiberg, bearbeitet von Dr. R. Steche. 126 S. gr. 8⁰. Mit Textillustrationen und Lichtdrucken. Dresden, C. C. Meinhold & Söhne. Mk. 4. —.

Die Bau- und Kunstdenkmäler der Kreise Carthaus, Berent und Neustadt. 74 S. 4⁰. Mit 58 Holzschnitten und 9 Kunstbeilagen. Danzig, Bertling. Mk. 6. —.

Zeitschriften.

Mittheilungen der k. k. Central-Commission. Bd. X. Heft 2.

Beiträge zu einer Ikonographie des Todes. Von Dr. Theodor Frimmel. — Kunsthistorische Beiträge aus dem Gleinker Archiv. Von J. Wussin und Dr. Albert Ilg. — Tessenberg von Karl Atz. — Funde zu Frögg-Velden, von Baron Hauser. (Mit Abbild.) — Reihengräber bei Neu-Bydzov. Von L. Schneider. (Mit Abbild.) — Deutsche Inschriften aus Krain und Steiermark. Von Luschin von Ebengreuth. (Mit Abbild.) — Zur Geschichte der Schatz-, Kunst- und Rüstkammer in der k. k. Burg zu Grätz. Von Joseph Wastler. — Die alten Wehrbauten zu Freistadt. Von Dr. Karl Lind. (Mit Abbild.) — Ausgrabungen bei Königsgrätz. Von M. Lüssner. (Mit Abbild.) — Der Grabfund von Holubic. Von Stephan Berger. (Mit Abbild.)

The Academy. No. 633.

David Scott and his works. By J. M Gray. Besprochen von William Sharp. — The exhibition at the Burlington Club. Von Cosmo Monkhouse. — Egypt exploration fund. Excavation at San. — The Fountaine Sale. — The Art of the Old english Potters. By L. Solon. Besprochen von Cosmo Monkhouse. — The Art treasures of Tournai. — Tournai et Tournaisis. Par L. Cloquet. Besprochen von James Weale.

The Magazine of Art. July.

E. J. Gregory. Von Frederick Wedmore. (Mit Abbild.) — The marvel of the world. II. Von D. Hannay. (Mit Abbild.) — The Austrian Museum. Von W. M. Conway. (Mit Abbild.) — Old English Pottery. Von Cosmo Monkhouse. — French art at the Salon. Von W. C. Brownell.

L'Art. 15. Juin.

Conseils inédits de Diderot à Catherine II. sur l'enseignement des Beaux-arts. Von Maurice Fourneux. (Mit Abbild.) — Le Salon de 1884. Von André Michel. (Mit Abbild.) — Les collections de Narford Hall et la Galerie de Leigh Court. Von Léon Mancino. (Mit Abbild.)

Anzeiger des germanischen Nationalmuseums. Juni u. Juli.

Die Sammlungen des germanischen National-Museums. — Chronik des germanischen Museums.

Christliches Kunstblatt. No. 6.

„Lasset die Kinder zu mir kommen." Relief von Professor Kundmann in Wien. — Glasmalerei einst und jetzt. — Die alte Klosterkirche in Goslar, von Cuno. — Alte Mosaiken in Rom, von Dr. O. Mothes. — Grabdenkmale. Von Dr. Huber.

Berichtigung.

In der „Kunst-Chronik" vom 12. Juni, Sp. 580 bespricht Herr Theodor Levin, soviel ich weiß, in Düsseldorf wohnhaft, Reynier Covyn, indem er sich auf meine „Beiträge zur niederländischen Kunstgeschichte" und auf ein in genannter Stadt bei dem Auktionator Morschheuser befindliches Bild bezieht. Dabei sagt er, ich hätte erklärt, daß dies Bild „gewiß keinen Anspruch auf Echtheit erheben" könne. Aber er verschweigt, welcher Art diese Erklärung war, und erweckt dadurch notwendig irrige Vorstellungen. Die Sache ist folgende:

Am 21. Februar d. J. schrieb mir ein Hauptmann a. D. Herr Rud. Rheinen in Düsseldorf, mit Bezug auf mein genanntes Buch, er besäße ein bezeichnetes Bild von Covyn, und er fragte an, ob er es mir schicken dürfe, indem er hinzufügte, daß er es billig auch wieder abgeben würde, da er kein besonderes Interesse an demselben habe; später ergänzte er, daß er es in Boppard auf einer Versteigerung erworben habe. Auf meine Bitte sandte er er nun das Bild an das Herzogliche Museum ein. Er forderte 100 Mark und ersuchte im Falle der Ablehnung um Rücksendung nach Düsseldorf an den Kunsthändler Joseph Morschheuser. Das Bild war äußerst gering, nicht galeriewürdig, in sehr schlechtem Zustande und es erschien mir nicht echt. Ich ließ das Bild demnach an Morschheuser senden und benachrichtigte Herrn Hauptmann Rheinen hiervon mit folgenden Worten: „Das von Ihnen gefälligst eingesandte Ölbild, welches gewiß keinen Anspruch auf Echtheit erheben kann, ist heute mit der Post an Herrn Morschheuser abgesandt worden." Herr Hauptmann Rheinen ersuchte mich nun unterm 9. März um eine Begründung dieses Urteiles, welches mich zu der Ablehnung veranlaßt hatte, allein ich konnte hierauf mich nicht einlassen und schrieb ihm: „Die Begründung meiner Ansicht über Ihr Bild würde sich angesichts desselben mündlich leicht machen lassen; auf eine schriftliche Darlegung aber, die jedenfalls weitschichtig und doch schwerlich für Sie überzeugend sein würde, bedaure ich um so weniger eingehen zu können, als derartige Fälle leider nur allzu oft vorkommen."

Braunschweig, Herzogliches Museum.

Hermann Riegel.

Inserate.

Der schlesische Kunstverein für Breslau

veranstaltet im Monat October d. J. eine Aquarell-Ausstellung in den Räumen des hiesigen Zwingergebäudes.

Die geehrten Künstler, welche diese Ausstellung mit ihren Werken zu beschicken geneigt sind, wollen uns die Anmeldungen zu Händen unseres Vorsitzenden, Herrn **Baurath Lüdecke**, möglichst bald, spätestens bis 1. Septbr. unter Angabe des Süjets, der Grössen-Verhältnisse der Blätter und Preisbestimmungen zugehen lassen.

Die Aquarelle sind franco pr. Post gut verpackt, ohne Glas und Rahmen an unseren Schatzmeister, Herrn **Kunsthändler Lichtenberg**, in der Zeit vom 15.—30. Septbr. d. J. zu senden. Für die Schutzrahmen der unter Glas auszustellenden Bilder trägt der Schlesische Kunst-Verein Sorge. Die Rücksendung der an uns gesandten Aquarelle erfolgt von uns an die Künstler gratis.

Bei Verkäufen rechnen wir keinerlei Provision oder Kosten.

Wir beabsichtigen eine grössere Zahl der uns zur Ausstellung gewährten Aquarelle zur Verloosung an unsere Mitglieder anzukaufen.

Breslau, den 1. Juli 1884. (1)

Der Vorstand des schlesischen Kunstvereins.

Eduard Quaas,

Buch- und Hofkunsthandlung.

BERLIN C., Stechbahn 2.

Originalphotographien der **deutschen, italienischen, spanischen, englischen, französischen** und **Petersburger Gemälde-Galerien.**

Die **Sculpturen** und **Reliefs** der **griechisch-römischen** u. **Renaissance-Periode.** Eine **nach Typen geordnete** Sammlung von ca. 900 Originalphotographien. (3)

Für Academien und Universitäten werden Zusammenstellungen nach bewährten Vorschriften von mir veranstaltet und zu **den Preisen der Ursprungsorte berechnet.**

Im Verlag von **E. A. Seemann** in Leipzig ist soeben erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Anton Springer

Raffael und Michelangelo.

Zweite, verbesserte und vermehrte Auflage in 2 Bänden gr. 8. Mit vielen Illustrationen. 2 Bände engl. cart. M. 21. —; in Halbfranzband M. 26. —.

Im Verlage von **E. A. Seemann** in Leipzig ist erschienen:

ABRISS
der
Geschichte der Baustyle
von
Dr. Wilhelm Lübke.

Vierte umgearbeitete und vermehrte Auflage.

Mit 468 Holzschnitten.

gr. 8. broch. M. 7,50.
gebunden in Calico M. 8,75.

Für Schüler technischer Anstalten billige Partiepreise.

Bücher-Ankauf! (2)

Bibliotheken, wie einz. Werke zu höchsten Pr. Meine Lagerkatal. liefere für 30 Pf. fco. F. W. Glogau. 23 Burstah, Hamburg.

Hermann Hucke,

Verlagshandlung und Commissionsgeschäft,

LEIPZIG, Königsstrasse 26,

empfiehlt seine

Agentur zum Vertrieb von Illustrationen

jeden Genres

den Herren Künstlern zur gefl. Benutzung.

Dieselbe vermittelt den geschäftlichen Verkehr zwischen illustrirenden Künstlern und den Verlegern illustr. Werke und Zeitschriften und übernimmt den Verkauf einzelner Zeichnungen sowohl als vollständiger Werke, enthebt also erstere der Mühe, für die buchhändlerische Verwerthung ihrer künstlerischen Erzeugnisse selbst thätig zu sein.

Einsendung von Original-Zeichnungen oder Photographien nach solchen nebst Honorarangabe für das Vervielfältigungsrecht wird erbeten. (2)

Hermann Vogel,

Kunsthandlung in Leipzig.

Lager von Kupferstichen nach älteren u. neueren Meistern.

Grosser Katalog mit ca. 4000 Nummern, mit Angabe der Maler- und Stechernamen, sowie der Bildflächen u. Preise, in gr. Quart 6 M.; Auszug aus demselben gratis. (8)

Handzeichnungen

bedeutender Meister,

herausgegeben v. **Wilhelm Geissler,**

eine Sammlung von

60 Blatt Facsimile-Reproductionen, zum Teil schwarz, zum Teil in farbigen Tönen hergestellt nach Zeichnungen von *Franz Adam, C. Arnold, H. Baisch, Ferd. Bellermann, C. Breitbach, A. Brendel, J. Ehrentraut, M. Erdmann, W. Gentz, Fr. Kaulbach, L. Knaus, O. Knille, Chr. Kröner, J. Lulvès, P. Meyerheim, Ad. Menzel, Nikutowski, G. Pflugradt, W. Riefstahl, C. Saltzmann, R. Schick, G. Schönleber, G. Spangenberg, W. Steinhausen, P. Thumann, B. Vautier, Fr. Voltz, A. v. Werner* und *Fr. Werner.*

Dieses Werk ist in 3 Abteilungen erschienen und kostet: (5)

Abt. I (24 Bl.) menschl. Figuren und Köpfe = 12 M.
„ II (18 Bl.) Tierstudien = 9 „
„ III (18 Bl.) Landschaften = 9 „

Ausserdem sind die Blätter einzeln käuflich zum Preise von à 0,75 M.

Die Kritik spricht sich sehr anerkennend über dieses Werk aus und stehen Rundschreiben darüber nebst Inhaltsverzeichnis gratis u. fr. zur Verfügung. Bestellungen wolle man bei einer beliebigen Buchhandlung machen oder direkt bei

Paul Geissler,
Kunstwerkstatt
Berlin, N.
Wörtherstr. 6.

Tanagra-Figuren.

Katalog mit 20 Illustrationen dieser „köstlichsten Publicationen des Kunsthandels“ versendet gratis und franco

Fritz Gurlitt,
Kunsthandlung.
Berlin W.,
29 Behrenstrasse.

Kerler's Antiquariat in **Ulm** kauft **Nagler's Künstler-Lexicon, Zeitschrift f. bild. Kunst.** (6)

Hierzu eine Beilage von C. Schleicher & Schüll in Düren.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von August Pries in Leipzig.

19. Jahrgang.

Beiträge

sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8 zu richten.

24. Juli

Nr. 39.

Inserate

[illegible] angenommen.

1884.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von Oktober bis Ende Juni jede Woche am Donnerstag, von Juli bis Ende September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang [illegible] Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Kunstchronik Nr. 40 erscheint am 7. August.

Das Nationaldenkmal für Viktor Emanuel in Rom.

J. E. Nach der zweiten Preisbewerbung für den besten Entwurf zu dem großen Nationaldenkmal Vittor Emanuels auf dem Kapitol in Rom wurden von der königl. Kommission drei Künstler preisgekrönt und beauftragt, ihre Entwürfe zu einer engeren Konkurrenz in plastischer Form einzureichen. Diese drei Künstler waren der Architekt Graf Sacconi aus Fermo, der Architekt Manfredi aus Piacenza und der deutsche Architekt Bruno Schmitz aus Düsseldorf. Keiner derselben hat das dreißigste Jahr überschritten.

Die unter dem Vorsitze des Ministerpräsidenten Depretis aus 18 Mitgliedern — zu zwei Drittel Künstlern — bestehende Kommission hat sich jetzt für das Projekt des Architekten Sacconi entschieden, welches somit zur Ausführung gelangen wird. Das Geld (in Summa 9 Millionen Lire) liegt dazu in der Staatskasse, teils vom Parlament bewilligt, teils zusammengetragen durch freiwillige Beiträge, bereit.

Der Entwurf Sacconi's, dessen Wahl einstimmig von der öffentlichen Meinung in Rom gebilligt wird, veranschaulicht eine große offene korinthische Säulenhalle mit zwei Seitenflügeln, welche den Gipfel der Nordseite des Kapitols in der Weise krönen soll, daß das Gebäude sich mit dem Rücken der Länge nach an die Nordflanke der Aracoelikirche anlehnt und mit der Front auf die Axe des Corso hinüberschaut. Die Halle ist innerlich mit geschichtlichen Reliefs geschmückt, auf der Attika thronen große Gruppen mit Triumphwagen &c. Die Attika ist durch ebenso viele Statuen berühmter Männer gegliedert, als Säulen vorhanden sind. Vor der Halle erhebt sich in vierfacher Lebensgröße die Reiterstatue des Königs. Zu dem Monument führt vom Corso, resp. von der Piazza Venezia, ein sehr edel gehaltenes System von rechteckigen Rampen mit Treppen hinauf. Am unteren Eingange zu zu den Rampen befinden sich rechts und links Springbrunnen. Der Entwurf ist schön und Roms würdig. Man zweifelt aber daran, daß die vorhandenen neun Millionen zur Ausführung hinreichen.

Dem Architekten Manfredi, über dessen Entwurf, was Geschmack anbetrifft, die Ansichten sehr geteilt sind, hat die Kommission eine Ermunterungsprämie von 10000 Lire zugesprochen. Daß sie nicht ein gleiches that bezüglich des Schmitzschen Entwurfes, ist eine Ungerechtigkeit; denn so tüchtig auch der technische Teil des Manfredi'schen Entwurfes ist, so kann sich derselbe mit der großartigen Einfachheit des Entwurfes von Schmitz durchaus nicht messen. Entweder mußte die Kommission keinem der beiden nicht zur Ausführung kommenden Entwürfe eine Prämie geben, oder allen beiden, nachdem man dieselben unter Hunderten zur engeren Wahl zwischen den Werken von drei Künstlern zugelassen hatte. — Über die Reiterstatue hat die Kommission nicht schlüssig werden können. Sie hat deshalb für diese eine neue, letzte Preisbewerbung ausgeschrieben.

Die Statue soll aus Bronze sein und von den

[illegible] des Piedestals bis zum Kopfe des Königs acht Meter Höhe haben. Dieselbe wird auf einem Postamente von zwölf Meter Höhe, von dem Niveau der Plattform aus, zur Aufstellung gelangen. Die Bewerber müssen ihre Modelle mindestens in der halben Größe einliefern. Am 28. Februar 1885 nachmittags um 5 Uhr wird die Preiskonkurrenz geschlossen. Die Ablieferung der auszustellenden Modelle beginnt bei der „Königlichen Kommission für das Nationaldenkmal“ in Rom am 31. Januar 1885. Dem Urheber des besten Modells wird die Ausführung übertragen. Die Kommission behält sich vor, mehreren Modellen unter den nächstfolgenden bezüglich des künstlerischen Wertes Ehrenpreise im Betrage von je 3000 Lire zuzuerkennen.

Kunstlitteratur.

Monnaies et Médailles, par François Lenormant, de l'Institut. Paris, A. Quantin. 8°. 328 S. mit 151 Abbildungen in heliotypischem Druck.

Es ist die letzte Arbeit des durch vielseitige Forschungen, insbesondere auch auf numismatischem Gebiete bekannten französischen Archäologen, welche in dem vorstehend angezeigten Buche vorliegt. Auf seinem langwierigen Krankenlager, von dem er sich nicht mehr erheben sollte, hatte er es für die „Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts“ verfaßt, — jenes von der Administration der schönen Künste patronisirte litterarische Unternehmen, das sich die Verbreitung ästhetischer und kunsthistorischer Kenntnisse in den weiteren Kreisen des gebildeten Publikums zur Aufgabe setzt, und wovon auch in diesen Blättern schon berichtet wurde (Jahrgg. XVII, Nr. 32 der Kunstchronik). — Es konnte nicht die Absicht des Verfassers sein, um dem vorgezeichneten Zweck zu entsprechen, eine ausführliche Darstellung der Münzkunde vom nationalökonomischen, rechtlichen, historischen, technischen und künstlerischen Standpunkte zu geben, wie er sie für das Altertum zum Teil in seinem leider unvollendet gebliebenen Werke: „La Monnaie dans l'Antiquité“ durchgeführt hat. Es trat hier vielmehr der künstlerische Gesichtspunkt in den Vordergrund, und in dieser Hinsicht ist die Lenormantsche Arbeit unseres Wissens der erste Versuch, die gesamte Numismatik und die darin zur Geltung kommenden künstlerischen Momente zu übersichtlicher Darstellung zu bringen. Die übrigen mitbestimmenden Faktoren durften nur insoweit in die Betrachtung einbezogen werden, als es entweder das Erfordernis eines organischen Zusammenhangs der Darstellung mit sich brachte, oder als sie sich auf die Entwicklung nach künstlerischer Seite hin von entscheidendem Einfluß erwiesen.

Diesen Hauptgesichtspunkt festgehalten, ergab sich naturgemäß die Gliederung des Stoffes in zwei Hauptabschnitte, von denen der erste das Altertum, der zweite die Renaissance, bis auf die Gegenwart zu behandeln hatte. Es ist nicht die geschichtliche Entwickelung allein, welche diese Einteilung rechtfertigt, indem sie zwei große Perioden der Blüte, die — wenn auch in verschiedenen Produktionen — einer Würdigung von künstlerischem Standpunkte aus gleich wert erscheinen, durch einen weiten Zwischenraum fast vollständiger Barbarei trennt, wie sie die langen Jahrhunderte der künstlerisch trostlosen mittelalterlichen Numismatik darbieten. Zwischen den beiden Perioden besteht noch ein zweiter wesentlicher Unterschied, der eine verschiedene Behandlung derselben bedingt. Das Altertum kannte nur die für Werttausch und Zirkulation bestimmte Münze; die modernen „Medaillen“ waren ihm etwas ganz Unbekanntes. In den stets wieder aufs neue durchgebildeten Typen der laufenden Geldmünzen schufen die antiken Münzgraveure und Präger die so überaus reiche Folge von Meisterwerken in ihrer Art, auf denen sie die religiösen Repräsentationen, das Andenken an nationale Feste und Ereignisse, die gefeierten Schöpfungen der bildenden Künste verewigten. Die Medaille dagegen gehört der italienischen Renaissance an, als selbständiges Kunstwerk oder als Erinnerungszeichen für sich bestehend und unabhängig von den Münzen des täglichen Verkehrs ihren eigenen Zwecken dienend. Hiernach sondert sich denn auch die Betrachtung des antiken und modernen Münz- und Medaillenwesens in der Art, daß wir es bei jenem — ganz verschwindende Ausnahmen abgerechnet — bloß mit Münzen, — bei diesem dagegen in erster Linie mit Medaillen zu thun haben, denn seine Münzen in engerem Sinne haben mittelmäßigen Kunstwert und bieten deshalb für uns viel geringeres Interesse als die antiken.

Der erste, der Antike gewidmete Hauptteil unseres Buches zerfällt in zwölf Kapitel. Im ersten behandelt der Verfasser den Ursprung des Münzwesens und seine Verbreitung bei den Völkern der alten Welt in übersichtlicher Skizze; das zweite beschäftigt sich mit den für die Münzprägung angewendeten Metallen und Legirungen; das dritte giebt eine Übersicht des bei jener üblichen technischen Verfahrens im allgemeinen, sowie der Herstellung von Spezialitäten, wie der nummi incusi und serrati, der Brakteaten und Skyphaten (sog. Regenbogenschüsselchen); das vierte bespricht die einzigen gegossenen Münzen des Altertums, — das römische aes grave, und die nächsten beiden Kapitel behandeln die Organisation und Einrichtung der griechischen und römischen Münzstätten und stellen die ziemlich spärlichen Nachrichten zusammen, die über die griechischen —

vorzugsweise süditalischen und sizilischen — Stempelschneider, über ihre künstlerische und soziale Stellung überliefert sind, und schließen mit einer kurzen aber treffenden Stilcharakteristik der drei berühmtesten unter ihnen: Euaneitos und Kimon von Syratus und Theodotos von Klazomenä. In den folgenden drei am ausführlichsten behandelten Abschnitten bespricht der Verfasser sodann die Prinzipien der Komposition der Münztypen, ihre anfängliche Beständigkeit und spätere Veränderlichkeit, sowie die Einführung der Umschriften, und giebt einen historischen Überblick über die Entwicklung des im wesentlichen bis auf heute festgehaltenen Typus; er macht uns mit den Faktoren bekannt, welche die Wahl der Darstellungen auf den Münzen bestimmten (religiöse, agonistische, historische Typen, redende Symbole, sekundäre und accessorische Typen, Nachbildungen berühmter Werke der bildenden Künste, Porträttypen), und bespricht die verschiedenen Arten der im griechischen Altertum so häufigen Nachahmungen von Münztypen besonders geschätzter Prägung durch andre Münzstätten: die künstlerische und betrügerische, ihren Ursprung und Zweck, ihre Kennzeichen und Erfolge. Einen eigenen Exkurs widmet er den Nachahmungen griechischer Münzen durch die Barbaren, den sogenannten „plagia barbarorum", indem er als Beispiel dafür Ursprung und Verbreitung der Nachbildungen der Goldstateren Philipps von Macedonien durch die Gallier näher darlegt. Die letzten drei Kapitel endlich handeln von den römischen Kaisermedaillons, den sog. Contorniaten und Tesseren (Theatereintrittsmarken), sowie von der Verwendung von Münzen und deren Nachahmungen als Bestandteilen weiblichen Schmuckes. Bezüglich der Contorniaten, — der einzigen gegossenen Erzeugnisse antiker Münztechnik neben dem aes grave — stimmt der Verfasser jener Ansicht zu, welche in ihnen Amulette für die Wagenlenker in den Circensischen Spielen sieht. Doch bestimmt ihn die große Anzahl von Exemplaren einzelner Typen zu dem Glauben, daß sie nicht bloß den Kämpfern gedient hätten, sondern an den Eingängen des Cirkus auch an die Partisane der beiden Wettstreitenden verteilt oder verkauft worden seien, als Talismane gegen die Machinationen und Zauberkünste der Gegenpartei und als Gewähr für den Sieg des eigenen Lenkers, — eine Ansicht, die in dem weitverbreiteten Aberglauben des sinkenden Heidentums und der fanatischen Beteiligung der gesamten Bevölkerung an den Cirkusspielen ihre Begründung findet.

Dem zweiten, die moderne Zeit behandelnden Hauptteil ist als Einleitung eine Übersicht des mittelalterlichen Münzwesens vorausgeschickt. Da hierin das künstlerische Moment bloß zu minimer Geltung kommt, so kann sich der Verfasser von seinem Standpunkt aus ganz kurz fassen, indem er vorzugsweise den künstlerischen Aufschwung des 13. Jahrhunderts markirt, der in Italien die venezianische Goldzechine, den florentinischen Goldgulden, die Augustalen Kaiser Friedrichs II., in Frankreich den „royal d'or" Ludwigs des Heiligen, den „franc à cheval" König Johanns (die erste Münze mit dem Reiterbild des Herrschers), in England den Silbersterling Eduards I. hervorbringt, im folgenden Jahrhundert jedoch wieder einem Verfall weicht, welcher sogar auf jegliche figürliche Darstellung verzichtet und sich mit ärmlichen Emblemen und Ornamenten begnügt.

Erst das 15. Jahrhundert ist es, das mit der Renaissance der bildenden Künste zugleich eine Wiedergeburt der Münzprägung anbahnt, und zwar in viel engerem Anschluß an jene, als er je bisher stattgehabt hatte. Es ist, wie schon oben angedeutet, die neue Kunstgattung der Medaillen, die diesen Umschwung herbeiführt und zugleich für die ganze Folgezeit die Führerrolle übernimmt, wenn es sich, wie in unserem Buche, um eine Darstellung der Münz- und Medaillenkunde vom künstlerischen Standpunkt handelt. — So sind denn auch die drei folgenden Hauptkapitel des zweiten Abschnitts den Medaillen der Renaissance in Italien, Deutschland und Frankreich gewidmet. Ganz vortrefflich ist zuerst das Wesen der neuen Kunstgattung, sind ihre Bedingungen und ihre Technik an den Meisterwerken ihres Schöpfers Vittore Pisano erläutert, und daran eine freilich sehr gedrängte Skizze ihrer geschichtlichen Entwickelung im 15. und 16. Jahrh., ihrer Umkehr vom anfänglich allein angewandten Guß zur Prägung, der dadurch hervorgerufenen Hebung des künstlerischen Niveau's der Münzprägung und der nachteiligen Rückwirkung der letzteren auf ihren eigenen Kunstwert, endlich ihres durch die modernen Prägungsmethoden veranlaßten Verfalls angeschlossen. Stiefmütterlicher, wenn auch unter voller Anerkennung ihres hohen Kunstwertes, sind die deutschen Renaissancemedaillen behandelt (S. 265—272), dagegen ist der Entwickelung der französischen Medaillenkunst, von der ersten modernen Erinnerungsdenkmünze, jener für die Vertreibung der Engländer aus Frankreich im Jahre 1451, bis auf die Gegenwart herab, eine ausführlichere Darstellung gewidmet. Das Schlußkapitel zieht einen Vergleich zwischen dem heutigen Prägungsverfahren und jenem der Alten, und setzt die Vorzüge dieses in Hinsicht des erreichbaren künstlerischen Resultats auf lehrreiche Weise in klares Licht.

Eine Reihe von Lichtdrucken ist dem Texte zur Erläuterung beigegeben. Leider läßt sich der Mehrzahl davon der für solche Darstellungen wichtige Vorzug der Deutlichkeit und Präzision nicht nachrühmen, — ein Übelstand, der zum Teil auch schon bei früheren Bänden der so verdienstlichen Publikation

amtes und deren Beseitigung in Anbetracht des lehr-reichen Zweckes derselben für die Folge ernstlich anzuempfehlen wäre. C. v. Fabriczy.

Nekrologe.

Georg Osterwald †. Über diesen, am 1. Juli zu Köln verstorbenen Maler entnehmen wir einem Nekrologe der Köln. Zeitg. die nachfolgenden Daten. Osterwald war zu Rinteln im Wesertal am 26. Januar 1803 geboren. Dort besuchte er das Gymnasium. Später nahm ihn sein älterer Bruder, der in Bonn als Oberbergamtszeichner angestellt war, zu sich als Hilfszeichner. Er hörte in Bonn die Vorlesungen von A. W. v. Schlegel, Welcker u. s. w. und widmete sich besonders dem Studium der Architektur. Zu seinen späteren Werken sind die Vorwürfe der Geschichte, der Landschaft, der Architektur und dem Genre entnommen; auch einzelne Porträts hat er gemalt. Seine Arbeiten selbst sind teils Ölgemälde (der Dom zu Bamberg, der Kölner Dom nach seiner Vollendung u. s. w.), teils Aquarelle (des Propheten Jeremias Weissagung von der Geburt Christi), teils Zeichnungen (der Invalide und der Fink nach dem Gedichte von Wolfgang Müller), teils Steinzeichnungen (Amor mit der Leier). Nach seinen Zeichnungen haben wir in Stahlstich „Köln und seine Umgebungen" u. s. w., in Holzschnitt Gellerts Fabeln und Erzählungen, in Lithographie neue Blätter zu Sagen und Märchen aus der Oberlausitz, in Photographie Papst Pius IX. mit seiner nächsten Umgebung. Nachdem er zwei Jahre in Bonn gelebt, wurde sein Bruder zu den königlichen Hüttenwerken nach Sayn versetzt, und der junge Maler, von Hause aus mittellos, war nun ganz auf sich selbst angewiesen. Er bildete sich in der Lithographie aus, deren Studium damals, als einer neuen Erfindung, dem Künstler besondere Anregung bot. Mancherlei Arbeiten machte er zu den Werken von Nees v. Esenbeck u. s. w. Auch verwandte er seine Geschicklichkeit zur Erlernung des Kupferstichs und der Radirung auf Stahl und Kupfer, wobei er auch seine mathematischen Studien stets fortsetzte. Vom Jahre 1822 an arbeitete er drei Jahr in München unter Gärtner. Nun wurde er als Lehrer im Zeichnen u. s. w. zu Hofwyl angestellt, wodurch sich ihm die Gelegenheit bot, auf Reisen in der Schweiz und in Italien künstlerische Studien zu machen. Sodann verlebte er einige Jahre in Paris, vorzugsweise um sich im Aquarellmalen auszubilden, und kam 1832 nach Hannover. Jetzt begann des Malers schönste Zeit. Seine besondere Gönnerin war die Gemahlin des damaligen hannoverschen Königs Ernst August, welche ihn auch zu Hoffestlichkeiten heranzog, deren künstlerische Anordnungen er stets leitete. Von Hannover ging er nach beinahe neunjährigem Aufenthalt auf kurze Zeit nach Dresden zum eingehenden Studium der dortigen Galerie und ließ sich dann im Jahre 1841 dauernd in Köln nieder. Noch viele Werke sind seitdem aus seiner schaffenden Hand hervorgegangen. Vor allem waren es seine Reisen, welche ihm Anregung zu Schöpfungen gaben. So haben wir z. B. 25 ausgezeichnete Aquarellbilder, welche von seinem mit dem Regierungspräsidenten v. Möller unternommenen Ausflug nach Schweden und Norwegen herstammen, Bilder aus Florenz und Rom, wo er 1851–52 verweilte, aus dem Elsaß, vom Hunsrück u. s. w. Ohne daß seine geistigen Kräfte abnahmen, siechte sein Körper, seit er das 80. Lebensjahr erreicht hatte, langsam dahin, bis ihn der Tod sanft und schmerzlos plötzlich abberief. Seine vielen Freunde und Bekannten verloren in ihm einen Mann von großer Herzensgüte. Noch lange wird sein Andenken bei ihnen fortleben.

J. E. **Calvi** †. In Mailand starb am 2. Juli der Bildhauer Pietro Calvi, einer der tüchtigsten zeitgenössischen Künstler Italiens, im 52. Lebensjahre. In seiner Jugend bis zum Jahre 1859 machte Calvi alle Freiheitskriege mit, im Jahre 1853 wurde er wegen Verschwörung von den Assisen verurteilt, später aber vom Kaiser begnadigt. Im Kriege von 1859 focht er unter Garibaldi unter den Cacciatori delle Alpi. Am bekanntesten ist von seinen Werken eine Othellobüste, welche der Künstler in Marmor ausführte, während er sonderbarerweise ein Accessorium derselben in Bronze herstellte. Die meisten von Calvi's Arbeiten gingen nach Amerika. In denselben überragte häufig die Feinheit und Geschicklichkeit der Ausführung den Gedanken. Als sein Freund, der Bildhauer Corti, starb und seine Familie in großem Elend hinterließ, führte Calvi dessen herrliches Modell, den „Lucifer" darstellend, in Marmor aus. Weder für den Marmor noch für die Arbeit nahm er einen Pfennig Geld an.

C. v. F. **Charles Tissot**, ist am 2. Juli zu Paris, 56 Jahre alt, einem langwierigen Leiden erlegen. Seinem Berufe nach Diplomat — er vertrat sein Heimatsland in den letzten Jahren als Gesandter in Marocco, Athen, Konstantinopel und London, — hat er sich durch seine archäologischen Arbeiten über das römische Afrika auch auf wissenschaftlichem Gebiet einen bedeutenden Namen gemacht.

Kunsthistorisches.

J. E. **In Pompeji** wurde kürzlich bei den Ausgrabungen ein Bildhaueratelier entdeckt. Man fand darin die Form eines männlichen Körpers, deren Höhlung nach dem bekannten System, welches in Pompeji bei der Auffindung von verschütteten Leichen befolgt wird, sofort mit Gips ausgegossen wurde. Beim Hereinbrechen der Katastrophe war man in dem Atelier offenbar mit der Ausbesserung einer marmornen niedergehockten Venusfigur beschäftigt. Der Kopf und die Arme waren bereits reparirt; ein Fuß lag zur Wiederanfügung daneben. — Zu gleicher Zeit entdeckte man auch neue Fresken, auf denen Gastmähler dargestellt sind. Man sieht darauf Gäste, welche schmausen und singen; auch fehlt es an Betrunkenen nicht. Eine Sklavin sucht einen krankgewordenen Trinker zu stützen. Ein anderes Gemälde in einem großen Saale stellt eine aufrecht stehende Leda mit einem Schwan auf ihrem linken Arme dar. Dieses Bild soll vortrefflich stilisirt sein. Ein anderes, noch größeres Zimmer ist durch reiche Ornamentmalerei geschmückt. In derselben bemerkt man einen sich im Wasser spiegelnden Narziß.

Sammlungen und Ausstellungen.

R. **Münchener Kunstverein**. Die Ausstellungen des Kunstvereins haben in den letzten Wochen Hervorragendes gebracht. Da war zuvörderst das ungemein sauber gearbeitete Erzmodell des Bolivar-Denkmals von Ferdinand v. Miller d. J. Der von Professor Fr. Thiersch gezeichnete architektonische Teil aus verschiedenfarbigem Marmor zeigt in seinem auf einem Stufenaufbau ruhenden Sockel besonders schöne Verhältnisse und reiche Gliederung. An den vier Ecken der Stufen verkünden posaunenblasende Genien den Ruhm Bolivars, des Befreiers seines Vaterlandes, und an der Vorderseite des Sockels sitzt, an ihn gelehnt, die imponirende Gestalt der Historia, des Gefeierten Großthaten verzeichnend. Der Sockel schließt mit einem edel gehaltenen Fries ab, von dem sich in Umschlingung von Laubgewinden die auf Schilden angebrachten Namen der fünf Staaten Ecuador, Venezuela, Bolivia, Peru und Columbia abheben. Unmittelbar darüber und den Schilden entsprechend stehen, die genannten Staaten allegorisch repräsentirend, eben so viele mit charakteristischen Emblemen und Attributen ausgerüstete Frauengestalten und tragen auf ihren Schultern einen Schild, auf welchem General Bolivar, die Fahne seines Vaterlandes an die Brust drückend, steht, energisch vor sich hinblickend. — Wilhelm Riefstahl, der frühere Direktor der Karlsruher Kunstschule, hat in seinem neuesten Bilde „Glaubensboten in Rhätien" ein Seitenstück zu seiner vor drei Jahren gemalten „Segnung der Alpen" geliefert. Auf einem Felsplateau des Hochgebirges hat sich eine altrhätische Gemeinde versammelt, um dem Opfer ihrer Priester beizuwohnen, die eben unter einem roh gearbeiteten hölzernen, mit gebleichten Pferdeschädeln geschmückten Idol ein schwarzes Roß geschlachtet und einen mächtigen Kessel über das Feuer gesetzt haben. In diesem Augenblicke kommen eiligen Schrittes zwei Sendboten Roms die steile Höhe herauf, halten den Opfernden das Kreuz

entgegen und scheinen ihnen Einhalt zu gebieten. Ob dieses Ansinnens lodert in den heidnischen Priestern vollberechtigter Zorn auf, und es hat wohl die Annahme Grund, daß die Katastrophe nicht lange auf sich warten läßt. Auch in diesem fesselnden Werke tritt die bekannte Eigentümlichkeit des Künstlers zu Tage, welche darin besteht, daß er die Landschaft mit der Figurenstaffage derart in Verbindung setzt, daß letztere eine selbständige Bedeutung gewinnt, welche ihr wiederum durch den Geist der Landschaft erläutert wird. Demselben Prinzip begegnen wir schon in Kreithalbls trauten Bildern, wie der „Feldandacht der Passeirer Hirten“ (in der Berliner Nationalgalerie) ꝛc. Otto Sinding macht uns mit der Ynglinga Saga seiner norwegischen Heimat vom König Hake bekannt, der, als er das Ende seiner Tage herannahen fühlte, die Leichen in der Schlacht erschlagener Helden auf sein Schiff bringen und dies in Brand stecken ließ. Als dies geschehen war, bestieg er es selber und kam auf demselben in den Flammen um, während es mit vom Winde geschwellten Segel durch die Klippen der „Scheeren“ ins hohe Meer hinaus glitt. Wir sehen König Hake auf dem Hinterteil des Fahrzeuges zwischen Leichen den näher kommenden Flammen entgegenschauen, während am Strand ein junger Schäfer schreckerfüllt nach dem brennenden Schiff hinüberstarrt. Hermann Arnold brachte in seiner „Dorfgallerie“ eine köstliche Sammlung von oberbayrischen Volkstypen und Adolf Luben einen „Rossknecht“, der Defregger alle Ehre machen würde. Wilh. Rauber endlich eine lebensvolle „Falkenjagd“ im siebzehnten Jahrhundert.

Vermischte Nachrichten.

C. G. **Ludwig Richters Totenfeier.** Die Dresdener Kunstgenossenschaft veranstaltete am Sonntag den 6. Juli eine ergreifende Totenfeier für Ludwig Richter in der mit der Kolossalbüste des Meisters, dem umflorten Genossenschaftsbanner und reicher Palmendekoration geschmückten Aula des Polytechnikums. Se. Majestät der König, Prinz Georg, mehrere Minister und hohe Beamte, die Dresdener Künstlerschaft waren erschienen, um dem Meister die letzte Ehre zu erweisen. Die Feier wurde eingeleitet und abgeschlossen durch Vorträge des Männergesangvereines „Orpheus“, welchen der Liederkomponist Reinhold Becker vortrefflich dirigirte. Die Aula erwies sich als ein akustisch sehr günstiger Raum, so daß der edle Gesang vorzüglich zur Geltung kam. Die Festrede hielt Prof. Treu, der sich mit großem Geschick der seinem Studienkreise ferner liegenden Aufgabe erledigte und namentlich mit warmer Begeisterung die menschlichen Eigenschaften des großen Entschlafenen schilderte. Hoffentlich wird die Festrede bald einem weiteren Kreise durch den Druck zugänglich gemacht. — Unmittelbar vor der Totenfeier fand die Eröffnung der Akademischen Kunstausstellung statt, welche nun doch, trotz der Baufälligkeit, in dem alten Lokal auf der Brühlschen Terrasse eingerichtet worden ist.

J. E. **Von den zwölf Apostelstatuen**, welche die Front von S. Paolo fuori le mura zieren werden, sind die Modelle des heil. Simon von Fabi Altini, des heil. Andreas von Balzico, des heil. Jakob von Galletti, des heil. Johannes von Cerrutti, des heil. Thomas von Maccagnani, des heil. Matthäus von Rondoni, des heil. Paulus von Jerace[?], des heil. Thaddäus von Allegretti und des heil. Bartholomäus von Guglielmi bereits vollendet. Es ist also Aussicht vorhanden, daß im Anfange des nächsten Jahres die Marmorausführung der Statuen beendet sein werde und somit der Prachtbau nach sechzigjähriger Arbeit seinen Abschluß findet.

J. E. **Für das bescheidene Grab des Papstes Pius IX** in der Basilika von San Lorenzo fuori le mura hat der Architekt Cattaneo aus Rovigo im Auftrage der „Gesellschaft der katholischen Kongresse“ eine Kapelle im byzantinischen Stile des sechsten Jahrhunderts entworfen, welche mittels freiwilliger Beiträge hergestellt werden soll. Alle Komitees der katholischen Kongresse, welche über die ganze Welt verbreitet sind, wurden aufgefordert, Kollekten für diesen Bau in der Apsis der genannten Kirche in Rom zu eröffnen.

Vom Kunstmarkt.

Fy. Der Verkauf der Sammlung Fountaine, der in Nr. 34 der Kunst-Chronik als bevorstehend gemeldet wurde, hat inzwischen vom 16.—19. Juni in London durch die Auktionare Christie und Manson unter reger Beteiligung von Händlern und Kunstliebhabern stattgefunden. Da dem Britischen Museum augenblicklich kein Fonds zur Verfügung stand, hat ein Syndikat von Kunstfreunden eine Summe von £ 24000 zusammengeschossen, um die durch die sachverständigen Kenner, Mr. Franks, Kustos am Britischen Museum, und Mr. Robinson, Konservator der königl. Gemäldesammlungen, als wünschenswert bezeichneten Erwerbungen machen zu können. Den Genannten gelang es denn auch, einen großen Teil der in Aussicht genommenen Stücke zu erstehen, und es wird nun dem Verwaltungsrat des Britischen Museums freigestellt, davon dasjenige, was er für geeignet hält, für die öffentlichen Sammlungen, um die Erstehungspreise zu übernehmen. — Wir geben in folgendem die ungewöhnlich hohen Preise von einigen der Hauptstücke dieser in ihrer Art einzigen Sammlung:

	£	sh.
Majoliken: Große Schüssel (Faenza): Wappen mit doppelköpfigem Adler nach Dürers Zeichnung, Rand von Grotesken, Masken, Trophäen; bezeichnet T. R. 1508, abgeb. in Delange's Recueil de Faïences italiennes. (Davenaard)	920	
Schüssel (Faenza) mit der Grablegung nach Dürer, bez. 1519. (Mr. Robinson)	152	5
Zwei Schüsseln (Urbino) mit der Darstellung von St. Paul in Athen und David und Goliath bez. mit O. F., den griechischen Anfangsbuchstaben des Namens ihres Meisters: Orazio Fontana Durantino, die eine gekauft von Herrn Daimmer um £ 90 15 sh., die andere von Davenaard um	115	10
Schüssel (Pesaro) mit den Porträts Giov. Sforza's und Camilla di Marzana's, Arabeskenrand in Gold und Rubinlustre, wahrscheinlich das früheste (c. 1486) Exemplar mit Metallglanz; beschädigt; abgeb. in Marryat, Pottery and Porcelain. (Davenaard)	270	—
Schüssel (Urbino) mit der Darstellung der Belagerung Roms durch den Connetable von Bourbon, von Guido Fontana, abgeb. bei Delange (Davengard)	315	—
Schüssel (Castel Durante?) mit der Bekehrung Sauls, bez. L. V. (Lombardo Urbinatus?), seltenes Stück (Syndikat)	378	—
Platte (Faenza) mit zwei Liebesgöttern, die weiße Fahnen und Füllhörner halten, bez. 1520, abgeb. bei Delange, aus der Sammlung Bernal von Fountaine um £ 61 gekauft, jetzt erstanden von Martin um	651	—
Große tiefe Schüssel mit der Darstellung des Falls Troja's, auf der Rückseite bez. „fatto in Venezia in Chastello 1546“, abgeb. bei Delange, beschädigt	325	10
Große ovale Schüssel (Urbino) mit der Darstellung der Juden, in der Wüste Manna lesend ($26\frac{1}{2}$" auf $20\frac{1}{2}$"), ein Prachtstück allerersten Ranges, abgeb. im illustrirten Auktionskatalog (Syndikat	1333	10
Schüssel (Gubbio) mit Metallglanz, bez. 1533, von Fra Xanto, mit mythologischen Figuren in Landschaft; unversehrt. (Joseph)	462	—
Runde Schüssel (Gubbio) 12" Durchmesser, mit metallglänzendem Lustre, die drei Grazien nach Marc Antons Stich darstellend; für das schönste Werk Mastro Giorgio's angesehen, bez. mit Monogramm und 1525; abgeb. in Delange; von Fountaine mit £ 450 bezahlt, jetzt	766	10

Runde Schüssel mit Metalllustre (Gubbio), $15\frac{7}{8}$" Durchmesser, mit dem „Lebensstrom“ nach Robetta's Stich; bez. M. G. 1525; in der

	£	sh.
[illegible] Auktion für £ 142 erstanden, [illegible], jetzt von Durlacher bezahlt mit . .	[illegible]	
Medaillon von Della Robbia, 43½" im Durchmesser, mit Madonna und Kind und Johannes dem Täufer (Gelding)	12[illegible]	
Palissy-faience: Kanne nach einem Entwurf Cellini's (?), bekannt unter dem Namen: „The Pilot Ewer" abgeb. bei Delange	136[illegible]	
Ein Paar Leuchter, mit durchbrochenem Stamm; unverletzt, einziges Exemplar dieser Art (Syndikat	1510	—
Leuchter in Form einer korinthischen Säule (abgeb. in Delange's Monographie über Bern. Palissy	640	10
Große ovale Schüssel (21 auf 17½"), mit Masken, Cherubsköpfen und Fruchtstücken bunt ornamentirt; abgeb. bei Delange	1911	
Runde Schüssel mit [illegible] auf der Rückseite; abgeb. bei Delange (Löwengard)	840	
Ovale Platte (21 auf 17"), mit einer sitzenden [illegible]; abgeb. bei Delange und im illustrirten Auktionskatalog (Davis)	761	5
Limousiner Email: Deckelkanne mit den Medaillons von Hekuba, Helena und Priamus, bez. [illegible] à Limoges par Jacques Nouailler"	288	15
Kanne, reich in farbigem Email gemalt; bez. „Susanne Court F."	1312	10
Große Schale in Grisaille, mit Moses, der Wasser aus dem Felsen schlägt; bez. Jean Courtois (Goldschmidt	630	—
Große runde Schüssel mit Amor und Psyche von Leonard Raymond	388	10
Große runde Schüssel mit dem Gastmahl der Götter nach Raffael, von Jean Penicaud, beide für das Syndikat gekauft	766	10
Ein Paar Leuchter in Grisaille, bez. P. Raymond 1566 (Syndikat	1218	
Eine Fontaine in buntem Email, mit reichen mythologischen Scenen, von Leon. Limousin, 1552, für Diana von Poitiers gefertigt, Unicum (Löwengard)	840	—
Große ovale Schüssel (20 auf 15") mit dem Gastmahl der Götter nach Raffael von Jean Courtois (Syndikat)	798	—
Große ovale Schüssel, buntes Email, mit der ehernen Schlange von Jean Courtois	2940	
Kanne mit buntem Email 10½" hoch, mit mythologischen Darstellungen, das Meisterwerk Jeans Courtois	2415	—
Große ovale Schüssel (19½ auf 16 [illegible]") in farbigem Email von Leon. Limousin, 1555, mit der Darstellung von Raffaels Gastmahl der Götter, die einzelnen Figuren Porträts von Heinrich II. und seinem Hof (Werthheimer)	7350	
Henry-deux-faience: Ein Leuchter, für den Connetable von Montmorency gefertigt, mit Ausnahme der Kanne in der Sammlung Magniac, das schönste Beispiel dieser Art; vorzüglich erhalten (Clément)	3675	
Ein „Biberon" (Henkelkännchen) für Montmorency gefertigt (Clément)	1060	10
Ein sog. „Mortier à cire" (Gefäß zum Warmhalten von Speisen), (Mannheim).	1575	
Ein Elfenbeinhorn von wahrscheinlich französischer Cinquecentoarbeit, 28" lang, mit Arabesken, Vögeln, Masken in delikatestem Flachrelief bedeckt, und in goldener Fassung von ausgezeichneter Arbeit montirt (Egger in Wien) . .	1452	—
Reliquiar von St. Lachteen in Form eines Vermeil-Armes mit silbernem Filigran und Niello, altirländische Arbeit des 12. Jahrhunderts, mit Inschriften, (publizirt in den „Vetusta Monumenta"); für das Dubliner Museum erstanden	430	10

Der Gesamtertrag dieser sowohl in Betreff der Schönheit und Seltenheit der Objekte, als der Höhe der erzielten Preise einzig dastehenden Auktion betrug £ 91112, 17 sh. für [illegible] Nummern, — ein Resultat, welches jenes der Auktion der Sammlung Bernal in den fünfziger Jahren ([illegible] Nummern mit dem Ertrag von £ 62690, 18 sh.) um die Hälfte, — der Strawberry-Hill-Auktion (Sammlung von Horace Walpole, 1842, £ 30000) um das Dreifache übersteigt.

Zeitschriften.

Gewerbehalle. Lief. 7.
Geschnitzte Kassetten und Füllungen von der Renaissance-Decke im Schlosse zu Jever. — In Leder gepresste Ornamente von Einbänden in der Stadtbibliothek zu Breslau, im germanischen Museum und im Gewerbe-Museum zu Nürnberg, aufgenommen von O. Poetsch. Thürbänder und Riegel aus Limburg a. L. — Geschmiedete Thürverzierung aus der ehemaligen von Graimbergschen Sammlung auf Schloss Heidelberg. Aufgenommen von E. Dörr. — Teppichmuster aus dem Bayerischen National-Museum in München (1540–1640). Aufgenommen von A. Lehmann. — Moderne Entwürfe: Eingang zu einem Erkersitz. — Polsterstuhl und Tisch. — Châtelaines von J. Debut und L. Goulon in Paris.

The Portfolio. No. 175.
On some drawings by Turner. Von Cosmo Monkhouse. (Mit Abbild.) — Frederic John Shields and his works. Von F. G. Stephens. (Mit Abbild.) — A patrician of Venice in the XVI century. Von Agnes D. Atkinson. (Mit Abbild.)

The Art-Journal. No. 42 u. 43.
Notes on Rossetti and his works. By his brother. — The Paris Salon. Von William Sharp. — The progress of American decorative Art. Von W. G. Humphreys. (Mit Abbild.) — The Calcutta Exhibition. Von Constance Fletcher. (Mit Abbild.) — The exhibition of the royal academy. — George Jamesone, the scottish limner. Von John Forbes-Robertson. (Mit Abbild.) — Hades in art. Von Margaret Stokes.

Journal des Beaux-Arts. No. 11 u. 12.
Le salon de 1884. Peinture. Von Henry Jouin. — Gravures. Publiés par la société de Vienne. Von Edouard Pailleron. — La sculpture et l'état. Von Henry Jouin.

Courrier de l'art. No. 216.
Les tapisseries d'Aubusson. — A propos des envois de Rome.

L'Art. Juli.
Charles le Brun. Von A. Genevay. (Mit Abbild.) — Le salon de 1884. La sculpture. Von André Michel. (Mit Abbild.) — Les tableaux de Murillo au musée de Munich. Von Emile Michel. — L'Architecture au Salon. Von A. de Baudot. — Les Maîtres Italiens au Musée de Munich. Von E. Michel. (Mit Abbild.)

Mittheilungen des k. k. Österreich. Museums. No. 226.
Franz Schestag †. Von E. Chmelarz. — Bemerkungen über das österreichische Kunstbudget. Von R. von Eitelberger. — Die Ferstel-Austellung im Museum.

Der Formenschatz. Heft VIII.
Drei Buchverzierungen aus deutschen Incunabeln (15. Jahrh.) — Neue gothische Initialen (1489). — Hans Burgkmair: Ein Blatt aus den „Heiligen des Hauses Oesterreichs". — Wandvertäfelung aus dem kurbayer. Schlosse zu Dachau (1550). — Cherubino Alberti, gen. Borgheggiano: Figur einer „Fama" auf einer Lampe stehend. (Kupferstich). — Charles le Brun, Gruppe aus der grossen Treppe des Schlosses zu Versailles, polychrome Wandmalerei. (17. Jahrh.) — François de Cuivilliés sen.: Theil eines Plafonds und Theil einer Wandvertäfelung mit Ofen und Ofennische. (Stil Rococo). — J. E. Nilson: Zwei Blätter aus der Folge der Monate. (Kupferstich.)

The Academy. No. 635 u. 636.
Kulturgeschichtliches Bilderbuch aus drei Jahrhunderten. Hrsg. von Georg Hirth Bd. I. u. II., Liebhaber-Bibliothek alter Illustratoren Bd. I—VI. — Die deutsche Bücherillustration der Gothik u. Frührenaissance (1460—1530). Von R. Muther. Lfg. 1.—3. — Die ältesten deutschen Bilderbibeln. Von R. Muther. Besprochen von Karl Pearson. — The Du Maurier Exhibition. Von Cosmo Monkhouse. — The works of Sam Bough. Von J. M. Gray. — The Leigh Court Sale. — Wood-Engraving: a manual of instruction. By W. J. Linton. Besprochen von Cosmo Monkhouse. — Exhibition of Scottish National Portraits. Von G. R. Halkett. — Egypt Exploration Fund. Excavation at San. Von A. B. Edwards.

Gazette des Beaux-Arts. Juli.
Exposition des oeuvres de M. Meissonier. Von A. Michel. (Mit Abbild.) — Sabba da Castiglione: Notes sur la curiosité italienne à la Renaissance. Von E. Bonaffé. (Mit Abbild.) — Rubens. P. Mantz. (Mit Abbild.) — Le Salon de 1884. Von M. de Fourcaud. — La Miniature en France du XIIIe au XVIe siècle. Von M. Lecoy de la Marche. (Mit Abbild.) — Exposition de M. Ad. Menzel, à la National-Galerie de Berlin. Von Jules Laforgue. (Mit Abbild.) — Exposition de Turin. Von. A de Lostalot. (Mit Abbild.) — Exposition de Maîtres Anciens à Berlin. Von M. Ch. Ephrussi.

Revue des Arts décoratifs. Juni.
Les meubles du XVIIIe siècle. Von P. Mantz. (Mit Abbild.) — La décoration des plafonds. Von René Ménard. (Mit Abbild.) — L'école industrielle de Naples et le Musée Filangieri. Von V. Champier.

Zur Abwehr.

In „Dr. Lauser's allg. Kunst-Chronik", J. 1884, veröffentlicht Herr J. Mayburger, k. k. Realschul-Professor und Landschaftsmaler in Salzburg abermals Behauptungen, welche geeignet sind, bei Denjenigen, welche meine Ausstellungen der beiden Gabriel Max'schen Christusbilder nicht selbst gesehen haben, sowohl über die Gemälde, als auch über meine Intentionen irrige Vorstellungen hervorzurufen.

Ich habe diese Ausstellungen, als in den Bereich meines Berufes gehörend, nur auf Grund der Erfahrung veranstaltet, daß dieselben einen wesentlichen Faktor für den internationalen Kunstverkehr bilden und thatsächlich den Sinn und das Interesse für die Werke der Kunst zu wecken und zu fördern vermögen. — Daß mehrere Künstler den Spezialausstellungen abhold sind, ist wahr. Man hat aber die Erfahrung gemacht, daß mancher Gegner anderer Ansicht wurde, sobald dessen eigene Gemälde auf diese Weise ausgestellt wurden. Auch würde es wohl niemand für bescheiden halten, wenn z. B. der Besitzer eines Bildes, welches für die ganze Welt gemalt worden ist und welches die Welt auch zu sehen verlangt, sich auf den Standpunkt stellte, daß die ganze Welt zu ihm reisen müsse. Als Beweis, wie die Spezialausstellungen in der Kunstwelt in Aufnahme sind, dient die ansehnliche Reihe von Kunstwerken, welche separat ausgestellt wurden und von denen hier nur einige angeführt sein mögen: Werke von Böcklin, Brozik, Calame, Cermák, Delaroche, Louis Gallait, Jansen, H. v. Kaulbach, W. v. Kaulbach, Lessing, Makart, Matejko, Munkacsy, de Neuville, v. Piloty, Pradilla, Schlosser, Schrader, Schwind, Siemiradski, Wereschagin, v. Werner, ein Werk von Raffael, sowie viele andere, besonders in England.

Was die Ausstellungsart betrifft, so spricht Hr. P. M. tadelnd von einer Zuthat „äußeren Pruntes" und meint, daß Kunstwerke in den Galerien derselben entbehren. Es sind aber, entgegen dieser Behauptung, selbst in Galerien für hervorragende Kunstwerke spezielle und zum Teil dekorirte Ausstellungsräume eingerichtet 2c., so daß der Vorwurf, eine solide Ausstellung solle sich des Mittels äußerer Ausstattung nicht bedienen, ungerechtfertigt erscheint, indem es im Gegenteil ein großer Fehler wäre, wenn ein Kunstwerk stimmungswidrig ausgestellt würde. Ich erinnere diesbezüglich zuerst an den hochinteressanten und gehaltvollen Brief, welchen Ihre kaiserl. Hoheit die Frau Kronprinzessin von Deutschland gelegentlich der vorjährigen Berliner Gemälde-Ausstellung alter Meister erließ. Ich berufe mich auf die Klagen der sämtlichen Künstler über die nur allzu oft vorkommende mangelhafte Ausstellung ihrer oder anderer Kunstwerke in Galerien und gelegentlichen Expositionen; berufe mich ferner als auf einen Beweis, wie man solche Mängel erkannt hat und abstellen will, auf den speziell eingerichteten Rottmann-Saal in der Neuen Pinakothek zu München, auf den großen Saal des Wiener Künstlerhauses mit seinem Baldachin, auf das neueingerichtete Nischensystem des königl. Museums zu Berlin, auf den Louvre, auf die großen internationalen Kunstausstellungen zu Paris 2c. und ich berufe mich ferner auf das Stilverständnis, demgemäß Werke der Kunst und Kunstindustrie in dem Stile entsprechenden Räumen ausgestellt werden, was wohl ein religiöses Bild nicht weniger erfordert.

Hr. Prof. M. protestirt gegen den Vorwurf der „Böswilligkeit". Ich habe diesen Ausdruck nicht gebraucht. Ich verwahrte mich nur gegen jene Auslassungen, welche die Thatsachen entstellen; als solche erübrigen aber, nachdem Hr. Prof. M. aus seinem ersten Kunstbriefe vom 15. v. M. von mir beanständete irrige, die Wahrheit verletzende Ausdrücke nachträglich in seiner Entgegnung selbst korrigirte, noch nachstehende zur Richtigstellung:

a) Hr. Prof. M. nannte die im Interesse der Stimmung eines Gemäldes vorgenommene Bekleidung einer Wand des Ausstellungsraumes mit einfachen dunkelblauem Tuche tadelnd: „äußeren Prunk". Das ist unrichtig.

b) Wenn er von bei meinen Ausstellungen von mir angewandten „Betschemeln" spricht, so involvirt dies eine Unwahrheit, da solche hierzu von mir nie benutzt wurden.

c) Es ist ferner unrichtig, wenn Hr. Prof. beim „Symbolischen Christuskopf" von „zweierlei Blick" spricht; denn ein solcher kommt auf dem Bilde durchaus nicht vor, sondern der Autor hat durch die, in entsprechender Begrenzung und für die Entfernung die Lider zart durchschimmernde Andeutung des Blickes und den beseelten Ausdruck desselben, sowie des Ganzen, dem Bilde eine symbolische Bedeutung gegeben, hinweisend auf den Bibeltext: „Und der dich behütet, schläft nicht." Die Bezeichnung „zweierlei Blick" ist demnach ebenso unrichtig wie es eine Beirrung war, nur von „Fingern" am unteren Rande des Bildes „Es ist vollbracht!" zu sprechen, statt deren jetzt Hr. Prof. „andächtige Hände" nennt.

d) Wenn Hr. Prof. wörtlich sagt, „daß die „„Absonderlichkeit"" die eigentliche Anziehungskraft des Publikums fesseln soll", so ist dies eine Entstellung der Intention des Künstlers und des Ausstellers, da selbstverständlich nur das Werk in seiner Gesamtheit entscheidet.

e) Wenn Hr. Prof. M. hohen und Allerhöchsten Personen als Motiv des Interesses an diesen Ausstellungen „Neugierde" unterschiebt, so ist dies eine dreiste Entstellung, und Hr. Prof. M. scheint keine Erfahrung darin zu haben, welch' gründliche Prüfung ein Kunstwerk zu bestehen hat, bevor es dazu gelangt, durch ein Allerhöchstes Interesse besonders ausgezeichnet zu werden.

f) Eine in der ganzen gebildeten Welt, von Buchhändlern, Kunsthändlern 2c. geübte Gepflogenheit, bei Publikationen Prospekte auszugeben und die meinerseits gelegentlich der Zusammenstellung von Urteilen der ersten Kritiker der bedeutendsten deutschen, englischen, italienischen 2c. Blätter verächtlich als „Lobkatalog", als triviale Marktankündigung darstellen zu wollen — ist wiederum Entstellung von Thatsachen und gleichzeitig eine Beleidigung sowohl für die betreffenden Weltblätter, welche jene Kritiken publizirten, als auch für die Fachmänner selbst.

g) Als eine weitere Entstellung muß ich die Äußerung bezeichnen, „ich hätte die Gabriel Max'schen Gemälde als „„Muster"" ausgegeben". Obwohl auch ich überzeugt bin, daß dieselben zu den bedeutendsten Werken gehören, so habe ich jenes doch nirgends gethan, aber ich kann seiner oppositionellen subjektiven Anschauung den universellen, bei Fachmännern und Laien durchdringenden Erfolg entgegenstellen. Daß die Originale als „Muster" in anderem Sinne benutzt, d. h. unrechtmäßig nachgemacht wurden, dagegen habe ich freilich häufig genug meine Rechte geltend machen müssen.

h) Was die erwähnten „lucrativen Zwecke" betrifft, so sind solche wohl nicht à tout prix zu verachten, da dieselben, entgegen der Meinung des Hrn. Prof. M., eher „kunstfördernd" sind als das Gegenteil, indem nur auf den lucrativen Resultaten der Wohlstand beruht und in dessen weiterer Konsequenz auch die Existenz und das Gedeihen der Kunst.

Diese Polemik ist ein Beweis, wie leicht es ist, die Gabriel Max'schen Gemälde, sowie überhaupt alle originellen Kunstwerke und deren Ausstellung tendenziös anzugreifen, wenn man Idee und Intention absichtlich ignorirt und Thatsachen entstellt. Ich schließe diese Debatte, indem ich mir erlaube, Namens der Kunst auf deren Recht der vollen idealen Freiheit ihrer Schöpfungen hinzuweisen, mit den Worten Dr. Karl Stieler's: „Die Kunst ist kein Dogma, darum soll sie auch kein Anathem für Andersdenkende haben, sondern sie soll vielseitig sein, wie kein anderes Thun."

Prag, 18. Juni 1884.

Nicolaus Lehmann.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von August Pries in Leipzig

19. Jahrgang.

Beiträge [illegible] an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

7. August

Nr. 40.

Inserate [illegible] für die drei[illegible] Petit[illegible] werden von jeder [illegible]handlung angenommen.

1884.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von Oktober bis Ende Juni jede Woche am Donnerstag, von Juli bis Ende [illegible] 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang [illegible] Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Kunstchronik Nr. 41 erscheint am 21. August.

Die Kunst auf dem VIII. deutschen Bundesschießen zu Leipzig.

— n. Man mag über den handgreiflichen und auch über den idealen Wert von großangelegten Volksfesten, die keine Tradition hinter sich haben, urteilen, wie man will, einen Gewinn wird man ihnen nicht absprechen können, den Gewinn, der aus der lebhaften Anregung der Phantasie entspringt, der schaffenden wie der empfangenden. Je mehr das Geschlecht von heute sich beeifert, um die materielle Wohlfahrt des Einzelnen wie ganzer Volksklassen zu fördern und zu festigen, um so mehr bedarf es der Festtage, die es plötzlich herausreißen aus dem Einerlei der Tagesarbeit und wenn auch nicht in Armida's Zaubergarten, so doch auf eine bunte Schaubühne versetzen, wo die Phantasie Herrscherin und jeder Einzelne Zuschauer zugleich und Mitspieler ist. Welch einen bestrickenden Reiz das farbenreiche Bild eines mit den Mitteln der dekorativen Kunst geschaffenen Festplatzes auch auf den nüchternsten Spießbürger ausübt, hatten wir in den Julitagen in Leipzig zu beobachten mannigfache Gelegenheit. Das war kein Schützenfest mehr, was wir feierten, das war ein imposantes Volksfest, dem der hineingetragene national-patriotische Gedanke zugleich einen höheren Schwung gab, so daß der Schützensport als das Nebensächliche, die Verbrüderung deutscher Stämme bei festlichem Gelage als die Hauptsache erschien.

Doch ich wollte keine Rechtfertigung der Urheber und Veranstalter des Festes schreiben, auch keine „Bekenntnisse eines Gelehrten", wie sie in der neuesten Nummer der „Festzeitung" niedergelegt sind, ich wollte dem schönen Feste nur ein ihm gebührendes Andenken in der Kunstchronik stiften: war doch das Beste an ihm, was die schöpferische Phantasie des Künstlers herbeigetragen: die Festbauten und der Festzug.

Die Festbauten waren das Werk des Architekten Arwed Roßbach in Leipzig, dessen Entwurf aus der zu Anfang dieses Jahres ausgeschriebenen Konkurrenz mit dem ersten Preise hervorging. Dem Vorhaben des Künstlers kam die Naturscenerie von vornherein wirksam zu Hilfe. Ein weiter Wiesenplan, der fast zur Hälfte von einem Walde umfaßt wird, war zum Festplatze auserlesen. Eine schönere Folie als das dichte Grün hochstämmiger Eichen konnte sich der Künstler für die kleine Stadt nicht wünschen, die er aufzurichten hatte, um dem vielfachen Obdachsbedürfnis zu genügen.

Nur ein Umstand lag ihm in der Quere: die Zuschauertribüne des Rennklubs, dessen Zwecken die Wiese für gewöhnlich dient, konnte nicht wohl beseitigt werden und bildete somit einen gegebenen Faktor, mit dem zu rechnen war. Ebenso war die Richtung der Zufahrtsstraße von der Stadt her eine fast mit Notwendigkeit gegebene. Sie mußte so angelegt werden, daß sie geradenwegs auf die vorhandene Tribüne zuführte. Infolge dessen war es unthunlich, der Festhalle, als dem Hauptbau, den ihr gebührenden Platz anzuweisen, d. h. ihr Hauptportal in die Achse der Zufahrtstraße zu bringen. Parallel zu dieser Achse angelegt, schloß sie indes den Platz nach der Seite

[illegible] ab und gewährte mit dem vor ihr auf-[illegible], das ideale Centrum des Festplatzes bildenden Gabentempel und mit dem waldigen Hintergrunde einen überaus stattlichen Anblick. Freilich, was Zulauf und Zudrang der Volksmenge anlangte, vermochte sie mit der zu einer Bierschenke umgewandelten Renntribüne sich nicht zu messen, und insofern Zufahrtsstraße und Eingangsthor den Menschenstrom geradeaus auf die Schankstätte des Spatenbräuhauses hinwiesen, war man versucht, in dem Zwange gegebener Verhältnisse eine die Kurzsichtigkeit des menschlichen Verstandes ausgleichende tiefere Weisheit waltender Schicksalsmächte zu erblicken. Der reizvollste Bau inmitten des von den Schießständen, der Festhalle, der Renntribüne und den weiten für den Bierschank eingerichteten Hallen eingeschlossenen Platzes war der schon erwähnte „Gabentempel“: ein Centralbau mit quadratischem Grundriß auf hohem, massivem Unterbau errichtet, mit vier nach unten sich verbreiternden Freitreppen, die zu dem Umgang auf der Plattform führten, und überdeckt mit einer von einer schlanken Laterne gekrönten Kuppel, deren Dach kupferfarben erglänzte. Den Umgang, welcher der Menge den Zutritt zu den weiten Fensteröffnungen und den Augen den Anblick ungemessener Schätze an Silber und Gold verschaffte, überdeckte ein von leichten Stangen gehaltenes Zeltdach; das Ganze mit seinem bunten Schmuck an wehenden Wimpeln und Flaggen bot eine reich gegliederte Silhouette und erschien in seinen leichten Zierformen, seinem Zweck und Wesen entsprechend, wie ein architektonisches Traumgebilde aus tausend und einer Nacht.

Im Gegensatze zu diesem baulichen Schmuckkasten hatte Roßbach in der Festhalle einen einfachen, hauptsächlich durch sein mächtiges, von zwei hochragenden Türmen eingefaßtes Hauptthor wirkenden Holzbau geschaffen, der bei 90 m Länge und 30 m Tiefe für 2500 zu Speise und Trank versammelte Gäste ausreichenden Platz gewährte. An das hochragende Mittelschiff von 14 m Spannweite und 12 m Höhe lehnte sich je ein Seitenschiff von 8 m Tiefe. Diese Seitenschiffe markirten sich äußerlich als ein loggienartiger Umgang, der an den vier Ecken sich zu einem Pavillon erweiterte und mit seinen zusammengerafften Vorhangen die malerische Wirkung der äußeren Ansicht wesentlich erhöhte. Um dem Innenraume ein behagliches, zeltartiges Ansehen zu geben, war das Gebälk des Dachstuhles durch ein mittleres und zwei seitliche Velarien von buntgestreiftem Stoffe dem Anblick entzogen. Den eigentlichen festlichen Glanz erhielt die mächtige Halle aber durch die transparenten Verkleidungen der Lichtöffnungen in den oberen Seitenwänden des Mittelschiffes. Je dreißig solcher Transparente gaben zu beiden Seiten dem Innenraume die nötige Beleuchtung. Sie ahmten in gelungener Weise Ansehen und Wirkung von Glasmalereien nach, die in kräftigen Farbentönen, blau, gelb, grün, rot, teils teppichartige Muster teils figürliche Darstellungen aus Geschichte, Sage und Volksleben erscheinen ließen. Die Entwürfe zu diesen Fenstergemälden lieferte der Dresdener Maler Moritz Rödig und fand damit allgemeinen, wohlverdienten Beifall. Auch die technische Herstellung, welche der Fabrik von K. Rischbieter in Dessau anvertraut war, muß als eine vorzügliche lobend hervorgehoben werden. Natürlich fehlte es außerdem nicht an allerlei farbiger Zuthat, an Fahnen und Standarten, die in malerischen Gruppen an den das Dach stützenden Mastbäumen angebracht waren. Den prächtigsten Anblick gewährte die Halle außen und innen bei sinkender Sonne, die den braunroten Farbenton des Holzwerkes goldig erglänzen ließ.

Was sonst noch an künstlerischem Schmuck der Erwähnung wert erscheint, war die Arbeit des aus Leipzig stammenden Malers Mühlenbruch und des Bildhauers Kaffsack, beide in Berlin. Ersterer verzierte das Bogenfeld des Hauptportals der Festhalle mit einer in Wachsfarben flott hingemalten allegorischen Darstellung, deren Sinn freilich nicht klar genug in die Augen sprang; in gleicher Weise ausgeführt war der malerische Schmuck des von einem Halbkreise überhöhten Giebelfeldes der gewaltigen Triumphpforte, welche den Hauptzugang zum Festplatze bildete. Den beiden Pfeilern dieses Portales waren hohe Sockel vorgelegt, die Postamente für die beiden Kolossalfiguren, die Kaffsack mit glücklichem Griff erfunden und modellirt hatte. Sie stellten einen kriegerisch gerüsteten und einen im Sonntagsstaat prangenden Landsknecht aus dem 16. Jahrhundert dar, den einen an der Lanze einen Eichenkranz schwingend, den anderen mit einer pathetischen Geste die Nahenden zum Eintritt einladend. In ihrer bunten Bemalung machten die beiden riesigen Thorhüter einen sichtlichen Eindruck auf jeden, der ihrer ansichtig wurde; die prächtige dekorative Wirkung ließ leicht darüber hinwegsehen, daß die Anatomie bei der Modellirung nicht ganz zu ihrem Rechte gekommen war.

Flüchtiger noch als die Freude an der wohlgelungenen Ausstattung des Festplatzes war der Genuß, den der Festzug am Eröffnungstage des Bundesschießens dem Auge darbot. Eben so kurz wie glänzend, den Schmetterlingen gleichend, ist das Dasein eines solchen Festspiels, bei dem die wenigsten Zuschauer ahnen, welch ein Aufgebot von Fleiß, Mühe und Erfindungsgabe erforderlich war, um die Sache vorzubreiten und in Scene zu setzen. Das Hauptverdienst an dem Gelingen fiel dem Theaterdirektor Stägemann in Leipzig und dem Dekorationsmaler L. Fren=

zel in Weimar zu, nach dessen Zeichnungen die Kostüme von dem Garderobenpersonal des Leipziger Stadttheaters gefertigt wurden. Außerdem waren die Architekten Weychardt und Weidenbach in hervorragender Weise dabei thätig, indem sie für die nötigen Prachtwagen die Entwürfe lieferten und deren Ausführung leiteten. Wenn auch das Prädikat „historisch“ dem Festzug nicht im vollen Wortsinne gebührte, insofern er nicht auf einem das Ganze zusammenfassenden, auf historischem Boden entwickelten Gedanken beruhte, so war er darum nicht minder interessant und fesselnd. Das historische Moment kam nur in zwei Hauptgruppen zum Ausdruck, in der überaus farbenreichen Jagdgruppe, welche als eine vornehme Gesellschaft aus dem 13. Jahrhundert auf der Rückkehr von der Jagd gedacht war, stolze Edelherren und Edelfrauen auf mutigen Rossen, ein Rüdenmeister mit der kläffenden Meute, ein von Ochsen gezogener Beutewagen mit ausgeweidetem Edelwild beladen, u. s. w. — und in dem Schützenzuge aus dem 16. Jahrhundert, dessen Schwerpunkt der „Gabenhort“ bildete, ein luftiges, von sechs Männern in reicher Bürgertracht auf einer Bahre getragenes Gehäuse, in welchem die „Ehrengaben“ für das achte Bundesschießen in blendender Pracht erglänzten. Nicht weniger reizvoll waren die allegorisch-phantastischen Gebilde, mit denen der Festzug paradirte, sowohl in der Kostümirung als auch in der Anordnung, so der Wagen mit dem Kolossalstandbilde des Chiron als dem klassischen Repräsentanten der edeln Schießkunst, einer unter Leitung des Professors Zurstrassen ausgeführten Arbeit des Akademieschülers Seffner, weiterhin der Festwagen der Germania (Entwurf von Weychardt), das in feinen Renaissanceformen durchgeführte Schiff der Lipsia, die hier nach dem bekannten Volksliede als „Seestadt“ sich geltend machte, (ebenfalls von Weychardt entworfen), endlich in dem überaus zierlichen Gefährt der Flora, deren Kinder, niedliche Amoretten, Blumensträuße in ungezählter Menge nach allen Seiten ausstreuten (Entwurf von Weidenbach).

Im hellen Sonnenglanze, der nur auf wenige Minuten durch Gewittergewölk getrübt war, entwickelte sich der prächtige Zug vor der Stirnseite des Theaters auf dem durch seine Größe und seine stattliche architektonische Umrahmung für derartige Schaustellungen überaus geeigneten Augustusplatze. Das Bild, welches dieses Prachtforum Leipzigs am 20. Juli mit den tausend und aber tausend Zuschauern in der Tiefe, an den Fenstern und auf den Dächern der Häuser, mit der reichgeschmückten Ehrenpforte am Eingang der Grimmaischen Straße, mit den flatternden Fahnen und Wimpeln u. s. w. darbot, wird allen denen, welche es von erhöhtem Standpunkte zu überschauen Gelegenheit fanden, unvergeßlich in der Erinnerung haften.

Eine Art Niederschlag der Festlust und Festlaune bildet die von dem Preßausschusse des achten Bundesschießens herausgegebene, im Seemannschen Verlage erschienene Festzeitung (12 Nummern von je 2 bis 3 Bogen). Wir erwähnen ihrer besonders um deswillen, weil die illustrative Ausstattung für die Feier der Zeitschrift mancherlei Interesse hat. Die Illustration bezieht sich nicht allein auf die Festbauten und den Festzug, sondern erstreckt sich auch auf einzelne Werke des Kunstgewerbes, insbesondere der Goldschmiedekunst, älteren und neueren Datums. Wir heben besonders hervor das sogenannte Pacem, die Kette, welche die Leipziger Schützenkönige oder Kranzherren zu tragen pflegten und deren prächtigste Anhängsel aus dem 17. und 18. Jahrhundert stammen, die Ehrengaben der Stadt Leipzig und des Kaisers Wilhelm, und einen Schützenpokal aus dem 16. Jahrhundert, Eigentum der Leipziger Schützengesellschaft. Auch für manche der freien Phantasie entsprungene künstlerische Einfälle, welche in den Blättern der Festzeitung ausgestreut sind, wird der Kunstfreund ein dankbares Auge haben, so namentlich für die geistreichen Zeichnungen von Hermann Vogel (Plauen), Erdmann Wagner, Eduard Unger und Otto Seitz in München.

Korrespondenz.

München, 22. Juli.

Trotz der wenig günstigen Strömung unserer Tage findet die kirchliche Kunst hier noch immer ebenso erfolgreiche wie eifrige Pflege. So hat Lud. Glötzle, insbesondere durch eine Reihe trefflicher Arbeiten für seine Vaterstadt Immenstadt im Algäu bekannt, jüngst einen Cyklus von großen Kreuzwegbildern für den Dom in Salzburg vollendet, der sich dem Besten anreiht, was seit Führich in dieser Art geschaffen worden. Das Werk verdient um so mehr Anerkennung, als es bei einem so unzähligemal behandelten Stoff mit der größten Schwierigkeit verbunden ist, demselben innerhalb der kirchlichen Tradition, deren Grenzen nun einmal nicht überschritten werden dürfen, noch irgend eine neue Seite abzugewinnen. Glötzle hat es verstanden, sich von allem Konventionalismus fern zu halten und menschlich wahr zu sein. Auch die Farbe, welche den Charakter von Wandgemälden im Auge behält, verdient alles Lob, das wir dem Werke des von der Hoheit seines Stoffes sichtlich durchdrungenen Künstlers gerne aussprechen.

Ein anderes schätzbares Werk kirchlicher Kunst ging jüngst aus der Mayerischen Kunstanstalt hervor: ein großes Chorfenster für die Kathedrale zu Metz mit

der Krönung Mariä im Mittelbild und den beiden Schutzheiligen der Diözese im Sockel, dann einer thronenden Maria im Maßwerk, umgeben von reicher architektonischer Umrahmung, hinter welcher ein Grisaille-Teppich sichtbar wird, das Ganze nach den Entwürfen von Ludwig Blaim ausgeführt. Dieselbe Kunstanstalt lieferte für die Drachenburg des Frhrn. v. Sarter eine Anzahl von gemalten Fenstern. Das für das Frühstückszimmer zeigt eine Abundantia von Ludw. Blaim, das für das Jagdzimmer eine Diana von Staud. Schrandolph und Embleme vom Tier-Maler Grashey und die für den Bibliotheksaal die allegorischen Gestalten der Astronomie, Geographie, Mathematik und Geschichte von Seder.

Die Kunsthandlung von Wimmer & Cie. hat das neueste Bild von Gabriel Max erworben, der es „Belehrung" nennt. Den Stoff dürfte der Künstler der Legende der hl. Katharina von Alexandrien entlehnt haben, welche 50 Philosophen, die sie des Irrtums überführen sollten, dann die Gemahlin des Kaisers Maxentius und 200 Leibtrabanten desselben zum Christentum belehrte und dafür hingerichtet wurde. Begreiflicherweise hat sich der Künstler mit drei Philosophen begnügt, deren jeder Schriftrollen mit sich brachte, um ihnen bei ihrer Disputation mit dem jungen Mädchen entsprechende Beweisstellen zu entnehmen. Er scheint aber nicht gefühlt zu haben, daß er die drei Herren gerade durch diesen gelehrten Apparat dem Mädchen gegenüber, das mit großem Feuer spricht und ihnen an den Fingern nachweist, daß sie im Irrtum sind, in eine scharf ans Komische streifende Lage bringt: sie geht ihnen so scharf zu Leibe, daß sie sich nicht mehr zu helfen wissen. Notwendig steigt dadurch die junge Heilige in unserem Ansehen, und es ist dem Künstler in der That gelungen, ihr durch den Ausdruck der Begeisterung, mit dem sie für ihre Sache eintritt, unsere vollste Sympathie zu sichern. Koloristisch betrachtet steht der Künstler ganz auf seiner Höhe und das Fernbleiben aller Mystik und Symbolik kann den Beschauer nur günstig stimmen.

Josef Wopfner, der ebenso hochbegabte wie bescheidene Landsmann Defreggers, Math. Schmids und Gabls, hat mit seinem neuesten und zugleich räumlich größten Bilde „Verfolgung" nicht nur einen glücklichen, sondern auch wohl für seine ganze künstlerische Entwickelung epochemachenden Wurf gethan. Er ist damit aus dem bisher von ihm fast ausschließlich gepflegten Gebiete des Idyllischen und Naiven in das des Dramatischen und Tragischen eingetreten. Jäger sind Wilderern auf die Spur gekommen, die sich mit ihrer Beute über den See flüchteten, den ein wütender Sturm zu mannshohen Wellen aufpeitscht. Die Wilderer haben einen weiten Vorsprung und nun gilt es für die Jäger und den beigezogenen Gendarm, sie unter Aufbietung aller Kräfte inmitten des Kampfes der entfesselten Elemente einzuholen und ihnen die Beute abzujagen. Das Pflichtgefühl stählt den Mut und die Kraft der Verfolger, deren Fahrzeug, ein alter Einbaum, sich in bedenklicher Lage befindet. Alle beseelt nur der eine Gedanke: Vorwärts! Selbst der Dachshund des Jägers, der, die Pfoten über den Bord des Einbaums gelegt, mit lechzender Zunge und hoch erhobener Nase nach dem fernen Kahn wittert, scheint zu ahnen, um was es sich handelt. Noch liegt die Entscheidung im Ungewissen, was den Anteil der Beschauer an der fesselnden Scene noch steigert. Mit der scharfen Charakteristik halten Farbe und Technik gleichen Schritt.

Einen lustigeren Stoff wählte Hugo Kauffmann für sein neuestes Bild: „Ein schlechter Witz". Am Ofentisch eines oberländischen Bauernwirtshauses haben sich zwei Stammgäste eingefunden: ein alter Holzknecht und ein nicht viel jüngerer Jäger, und neben ihnen streckt ein dicker grauköpfiger Wirt seine Beine behaglich von der Bank. Auf der anderen Seite hat ein blutjunges und dazu bildsauberes Bauernmädel bescheiden Platz genommen. Auf die hat es der lustige Holzknecht abgesehen und ein „schlechter Witz" jagt dem armen Kind die helle Röte ins Gesicht, während der an den Kaspar im „Freischütz" erinnernde Jäger und der Wirt sich an der Verlegenheit der Dirne weiden.

Professor Fried. Voltz malte nach langer Zeit ausnahmsweise wieder einmal ein Interieur: einen „Kuhstall", in welchem eine Dirne dem Geschäfte des Melkens obliegt. Was das Bild besonders interessant macht, ist, daß der berühmte Künstler in demselben zu dem warmen Goldton zurückgriff, der seine älteren Arbeiten charakterisirte und den er später mit einem weichen Silberton vertauschte.

Bildhauer Ruemann arbeitet dermal an einer kolossalen Brunnengruppe für den Schloßgarten auf Herrenchiemsee. Selbe zeigt eine Quellen-Nymphe mit dem Krug auf dem Haupt zwischen einem Triton und einer Nereide, flankirt von vier Knaben mit Delphinen. Die Figuren werden in Blei gegossen und vergoldet werden.

Hugo Kotschenreiter, der geistige Erbe C. v. Enhubers, hat ein überaus lustiges Bild auf der Staffelei stehen. Der Polizeidiener einer kleinen Landstadt steht, mit einem mit dem Porträt eines Verbrechers illustrirten Steckbrief in der Hand, im Begriff, unter Beiziehung des Hausknechts einen im Wirtshaus hinter dem Ofen eingeschlafenen Handwerksburschen zu verhaften. Im entscheidenden Augenblick scheinen aber in ihm Zweifel an der Identität der Person aufzusteigen und er hält Kriegsrat mit dem Wirt und der

Wirtin. Hinter ihnen freut sich ein pfiffiger Jäger der unausbleiblichen Blamage und weitabhin harren die Honoratioren des Städtchens des Ausganges des Unternehmens.

Fräulein Doris Raab, die Tochter und Schülerin unseres berühmten Stechers und Radierers J. L. Raab, Professors an hiesiger Akademie, hat eben einen prächtigen Farbenstich nach dem lieblichen Bilde „Helene Forment mit ihrem Kinde" vollendet, der sich durch geistvolle Wiedergabe des Originals, wie durch glückliche Nachahmung des Stofflichen auszeichnet. Die Platte ist Eigentum der Aumüllerschen Kunsthandlung.

Einen bedeutenden Eindruck hinterließen Riefstahls im Kunstverein ausgestellt gewesene „Glaubensboten in den rhätischen Alpen", ein Stück Kulturgeschichte in großartiger landschaftlicher Umrahmung: heidnische Priester haben eben ihrer Gottheit ein schwarzes Roß geopfert und dem Opfer wohnen der Stamm und ihr Führer bei. Da stürmen in heiligem Eifer zwei christliche Sendboten die Höhe herauf und gebieten unter Emporhalten eines Kreuzes Einhalt. Wie die Scene enden wird, ist ungewiß. Seit lange hat der Kunstverein keine innerlich so bedeutende Schöpfung mehr. Zugleich lehrt sie, daß gebildete Künstler nie um bedeutende Stoffe verlegen sind. — O. Sinding, der vielgewandte, machte uns in einer großartigen Komposition mit dem norwegischen Könige Hake bekannt, der nach der Ynglinga-Sage, als er zu seinen Tagen kam, die Leichen im Kampf gefallener Helden auf sein Fahrzeug bringen ließ, dies in Brand stecken, mit ihm durch die „Scheren" ins offene Meer hinaustreiben ließ und so verbrannte, da er es für unedel und für einen Helden unpassend hielt, an den Folgen einer Krankheit zu sterben. — Hermann Schneider hat nunmehr seine geistreichen Arbeiten für das Weinzimmer der Drachenburg vollendet.

Vorläufig ist die Ausführung von acht gemalten Fenstern für die neue Pfarrkirche der Vorstadt Giesing gesichert. Die Kosten für die fünf Fenster des Chores hat der König, jene für drei Fenster des Kreuzschiffes der hiesige Rentner Gebhardt übernommen. Die Chorfenster werden je drei Scenen aus dem Leben Christi, die Kreuzschiff-Fenster die zwölf Apostel, zwölf Scenen aus dem alten Testament und eben so viele aus der alten Kreuzlegende enthalten. Die Ausführung sämtlicher Arbeiten ist der rühmlich bekannten Hofglasmalerei-Anstalt von F. X. Zettler dahier übertragen und wird binnen zwei Jahren erfolgen.

Die ungünstigen Witterungsverhältnisse des vorigen Monats sind nicht ohne Einfluß auf den Fremdenverkehr geblieben, gleichwohl sind aus der gegenwärtig mit rund 800 selbständigen Kunstwerken beschickten Lokalausstellung der Münchener Kunstgenossenschaft bis jetzt um 21000 M. Arbeiten verkauft werden.

C. A. Regnet.

Kunstlitteratur.

Pointure, ornements, écritures et lettres initiales de la Bible de Charles le Chauve, conservée à Paris, publiées par le comte Auguste de Bastard, membre du comité des travaux historiques des sociétés savantes. Paris, Imprimerie Nationale MDCCCLXXXIII. gr. Fol. XXX Tafeln.

Eine Publikation der benannten Bibel (Paris, Bibl. nat. Cat. I.), welche i. J. 850 Vivianus, der Vorsteher der Abtei St. Martin in Tours, Karl dem Kahlen darbrachte, ist für das Studium der Miniaturmalerei von nicht geringer Wichtigkeit. Hat sich nun, wie im vorliegenden Falle, der Herausgeber nicht auf die Mitteilung einzelner Bilder und Scenen beschränkt, sondern auch den ganzen Schatz der Ornamente, die verschiedenen Arten der Schrift, und zwar, was so wichtig ist, immer Schrift und Ornament in ihren wechselweisen Beziehungen gegeben, kurz versucht, ein getreues Bild des Codex zu bieten, so dürfen wir vorerst, glaube ich, diese Bereicherung unserer auf diesem Gebiete so spärlichen Litteratur mit Freude begrüßen und nicht daran mäkeln, weil etwa das einzelne noch besser hätte gemacht werden können.

Die Tafeln sind gestochen, lagen wohl schon seit lange vorbereitet. Sie machen heute, wo wir bei solchen Publikationen Heliogravüren erwarten, einen äußerlich etwas altmodischen Eindruck; ihre Zuverlässigkeit und Brauchbarkeit leidet aber darunter nicht im geringsten. Auch den Mangel polychromer Proben möchte ich nicht zu scharf betonen. Die Zeichnung, oder genauer die Form, spielt auch in der Miniaturmalerei, wie bei aller Kunst, die erste Rolle, und bei einem Codex natürlich vor allem die Form der Schrift. Es kann nicht oft genug betont werden, daß einer endlichen wissenschaftlichen Erkenntnis der Entwicklung der Miniaturmalerei die Kenntnis der Schreibschulen vorausgehen muß, und daß wir uns, ehe wir zu dieser Kenntnis gelangt sind, doch immer nur dilettantisch behelfen müssen. Eine gute Schrifttafel wiegt für die wissenschaftliche Vergleichung viele farbige Bildchen von ja immer problematischer Treue auf. Und gerade hier, wo es sich um die wichtige Schreibschule von Tours handelt, war eine ausreichende Berücksichtigung der Schrift notwendig. Darin, daß die Schrifttafeln in dieser Publikation überwiegen, möchte ich einen bedeutenden Fortschritt sehen.

Die innige Verwandtschaft in ornamentalen Detailformen und in der Verteilung des Schmuckes mit

der Alcuin-Bibel in Bamberg und mit dem berühmten Codex von San Callisto geben diesem Werke, das sich genau lokalisiren und datiren läßt, einen noch höhern Wert. Entsprechen der Bibel von San Callisto besonders die Ornamentbänder, so hat das Werk mit der Bamberger Vulgata auch noch die merkwürdigen, an Münztypen erinnernden Prosilterie in Kreisen gemein. Nun hat neuestens Leopold Delisle (Gazette archéologique, 1884, No. 5, S. 153 ff.) ein Sacramentarium von Autun publizirt, das mit den drei genannten Codices in der nächsten Beziehung steht, chronologisch, ich will das nur vermutungsweise ausdrücken, vielleicht das **Mittelglied zwischen der Bamberger Bibel und der** vorliegenden des Vivianus bildet. In der höchst scharfsinnigen Abhandlung weist der berühmte französische Forscher nach, daß dieses Sacramentarium um das Jahr 845 für die mit S. Martin in Tours in nächster Beziehung stehende Abtei Marmoutier (Monasterium Sancti Martini Majoris), d. h. für deren Abt Raginold ausgeführt wurde. An die Zugehörigkeit der ganzen Reihe zur Schule von Tours kann nun nicht mehr gezweifelt werden. Was unsere Bibel besonders auszeichnet und vielleicht einmal einen Fingerzeig für die Herkunft dieser ganzen Miniaturenschule abgeben kann, ist die Häufung von Reminiscenzen an die klassische Antike. Da ist eine Schale, auf deren Rand sich trinkende Tauben schaukeln, wie auf dem Mosaikbilde des kapitolinischen Museums, da finden sich Medaillons mit Bellerophon und der Chimaira, der eine dem Vasentypus, etwa der bekannten Neapolitanervase, die andere der antiken Bronze in Florenz genau entsprechend. Ein anderes Mal weisen Seeungeheuer in Kreisabschnitten, geflügelte nackte Genien, einen Clipeus haltend, auf antike Nachklänge; auch die Darstellung eines Hahnenkampfes oder spinnender Matronen mag in diese Reihe gehören.

Besonders möchte ich noch hervorheben, daß die Säulen eines ornamentalen Bogens auf dem Rücken von Tieren, hier Rindern aufstehen: für mich wenigstens das früheste bekannte Beispiel einer Form, die später in der romanischen Baukunst eine so große Rolle spielte.

Zu dieser in jeder Richtung bemerkenswerten Publikation fehlt leider der Text, und bei dem inzwischen erfolgten Tode des Herausgebers dürfen wir uns keine Hoffnung machen, daß diese Lücke so bald ausgefüllt werde.

Wien, Juli 1884. F. Wickhoff.

Konkurrenzen.

Das Rathaus in Aachen soll aus Veranlassung des im vorigen Jahre stattgehabten Brandes einer gründlichen Wiederherstellung unterworfen, der Plan zu dieser aber durch öffentliche Bewerbung gewonnen werden. Es sind in das betreffende Preisgericht berufen worden: Geh. Regierungsrat v. Dehn-Rotfelser in Berlin, Dr. Essenwein in Nürnberg, Geh. Regierungsrat Hase in Hannover, Oberbaurat von Schmidt in Wien und von Nichtarchitekten Dr. A. Reichensperger in Köln, sowie Bürgermeister Pelzer und Stadtverordneter Dr. Strater in Aachen. Als Preise sollen die Beträge von 4000 und 2500 Mk. ausgesetzt werden.

— **Stipendium Ginsberg.** Am 28. Juli v. J. ist bei dem großen Erdbeben auf Ischia auch der Berliner Maler Adolf Ginsberg verunglückt. Zu seinem Andenken haben die Geschwister, Herr Philipp Ginsberg in Berlin und Frau v. Boschan, geb. Ginsberg, in Wien, eine Stiftung errichtet, welche den Namen „Adolf Ginsberg Stiftung“ trägt. Der Zweck der Stiftung ist, jungen befähigten Malern deutscher Abkunft ohne Unterschied der Konfession, welche ihre akademische Studienzeit absolvirt und davon mindestens das letzte Semester die königliche akademische Hochschule für die bildenden Künste zu Berlin besucht haben, durch Verleihung von Stipendien die Mittel für ihre weitere Ausbildung, entweder in Meisterateliers oder auf auswärtigen Akademien oder durch Studienreisen ins Ausland zu gewähren. Die Stipendien sollen vorwiegend Malern zugute kommen, doch sollen in besonderen Ausnahmefällen auch hervorragend begabte junge Bildhauer berücksichtigt werden dürfen. An dem ersten Todestage des Verstorbenen schreibt nun der Direktor der königlichen Hochschule für die bildenden Künste, A. v. Werner, als Vorsitzender des Stiftungskuratoriums zum ersten Male eine Bewerbung aus. Das Stipendium beträgt etwa 2000 Mk. und wird für das Jahr 1885 verliehen. Bewerbungen sind bis zum 15. Oktober an den Vorsitzenden einzureichen.

Stipendien für Archäologen. Das dem deutschen auswärtigen Amte unterstellte „Institut für archäologische Korrespondenz“ ist in diesem Jahre in der Lage, fünf Stipendien von je 3000 Mk. zu verleihen. Der Zweck der Stiftung ist, die archäologischen Studien zu beleben und die anschauliche Kenntnis des klassischen Altertums möglichst zu verbreiten, insbesondere, um für das Institut bedeutende Kräfte und für die vaterländischen Universitäten Lehrer der Archäologie heranzubilden. Vor allem ist ein Aufenthalt an einem der Sitze der beiden auswärtigen Sekretariate des Instituts, Rom oder Athen, erwünscht. Vier Stipendiaten müssen die philosophische Doktorwürde an einer deutschen Universität oder in der Staatsprüfung die Befähigung für den Unterricht in den alten Sprachen in der obersten Gymnasialklasse erlangt haben; der fünfte Stipendiat, der die Erforschung der christlichen Altertümer der römischen Kaiserzeit zu fördern hat, muß protestantische oder katholische Theologie studirt haben.

Vermischte Nachrichten.

J. E. **Peterskirche in Rom.** Im Laufe der letzten Jahre wurde die Bleibedeckung der St. Peterskuppel aus dem Baufonds der vatikanischen Basilika total erneuert. Der Rechenschaftsbericht über diese Riesenarbeit soll dem Papste in Kurze vorgelegt werden. Das dazu verwendete Blei hat ein Gewicht von 354365 kg; der Flächeninhalt der Kuppel, welcher damit bedeckt wurde, beläuft sich auf 6162 qm 56 c. Die Arbeit wurde im Jahre 1869 im Juni begonnen. Das alte Blei wurde mit dem neuen, welches meistens aus Spanien bezogen wurde, verschmolzen. Für das spanische Blei bezahlte man 1,70 Lire für jede zehn Pfund; der Gesamtpreis der neuen Bleibedeckung, welche eine Arbeit von nahezu 15 Jahren erforderte, ist 200000 Francs. Bei der Abnahme der alten Bleiplatten fand man drei aus Kupfer mit vergoldeten Ornamenten. Während der fünfzehnjährigen Dauer der Arbeit kam kein einziger Handwerker zu Schaden.

J. E. **Calcografia Romana.** Der italienische Minister des öffentlichen Unterrichts hat die königl. Kupferstecherei (früher Calcografia pontificia) in Rom ermächtigt, folgende Stiche nach bereits in dem genannten Institute vorhandenen Zeichnungen anfertigen lassen: 1) Die „Madonna delle Arpie“ von Andrea del Sarto in der königl. Galerie in Florenz. Größe des Stiches 48 cm auf 40. 2) Die „Sibilla Cumana“ nach dem Frescogemälde von Michelangelo in der Sixtinischen Kapelle. (46 cm auf 32). 3) Der Prophet Hesekiel

nach dem Freskobilde von [illegible] in der Eremitani-Kirche (16 cm auf 2[illegible]). 4. Der [illegible] nach dem Freskobilde von Mantegna in der Eremitanikirche. (16 cm auf 32).

J. E. Victor-Emanuel-Denkmal. Es verlautet, daß schon am 2. Oktober d. J., dem Jahrestage des römischen Plebiscites für die Einverleibung Roms in das Königreich Italien, die feierliche Grundsteinlegung des großen Nationaldenkmals für Victor Emanuel auf dem Kapitol in Rom nach dem Plane des Grafen Sacconi stattfinden soll. Man wird den Bau mit dem Portikus auf der Höhe des kapitolinischen Hügels beginnen, da die [illegible], nach der Piazza Venezia zu, liegenden [illegible] erst expropriirt werden müssen.

Sn. Der Kölner Altmarkt, der sein malerisches Gepräge hauptsächlich den [illegible] ehrwürdigen Häusern verdankt, hat seit [illegible] einen neuen künstlerischen Schmuck aufzuweisen, einen monumentalen Brunnen, dessen [illegible] Jan und [illegible] Albermann hat der von dem [illegible] für das Brunnenprojekt ausgeschriebenen Konkurrenz den ersten Preis. Die Architektur des Entwurfes wurde dann unter Beirat des Baumeisters Pflaume einer [illegible] unterzogen und zeigt nun in der Ausführung eine lebendig gegliederte Silhouette von angenehmen Verhältnissen. Der untere Teil des Brunnenstockes, der aus dem vierteiligen Becken herauswächst, ist schlicht behandelt, mit vorspringenden Löwenköpfen und Delphinen als [illegible]. Darüber erhebt sich das Mittelglied des Stockes, ein von vier dorischen Ecksäulen eingefaßter Kubus, auf der Vorder- und Rückseite ein auf die Jan und [illegible] bezügliches Relief zeigend, hier den Abschied Jans, dort die [illegible] als Reitergeneral. Rechts und links auf konsolenartig über den Delphinen vorspringenden Sockeln sieht man die beiden in der Kölner Volkstradition wurzelnden Gestalten des kölnischen Bauern (der zum Reitergeneral [illegible]) und der Kölnischen Jungfrau (die den Bauernsohn [illegible] und hinterher von dem als Heerführer Zurückgekehrten die gleiche Behandlung erfährt), zwei [illegible] von [illegible] leicht zu idealer Auffassung, wenigstens was den Bauern anlangt, der recht trotzig [illegible] dasteht. Die Gewandung der Jungfrau ist nicht recht geglückt, die Körperformen finden in ihr nicht den beabsichtigten Ausdruck. Sehr reich und anmutig gegliedert ist der obere Teil des Brunnenstockes, der schlank aufsteigend und sich verjüngend die lebendig bewegte Figur des Jan von Werth trägt. Das Denkmal ist in Oberkirchener Sandstein ausgeführt und binnen Jahresfrist für die fast unglaublich geringe Summe von 20000 Mark hergestellt worden.

Vom Kunstmarkt.

Fr. Bei der Versteigerung der Gemäldesammlung Sir Philip Miles' aus Leigh Court, welche am 28. Juni in London durch Christie, Manson und Woods vorgenommen wurde, erzielten die Hauptnummern folgende Preise:

	£	sh.
Giov. Bellini (?) „Anbetung der heil. drei Könige“, Teil der Predella eines unbekannten Bildes (National Gallery)	3[illegible]	5
P. Campana (flämische Schule des 16. Jahrhunderts) „Christus im Tempel lehrend“, mit Porträts von Soliman, Franz I., Karl V., Tizian, Giorgione, Bellini, Heinrich VIII. (Berliner Museum)	[illegible]	10
Annib. Caracci, „Diana und Aktäon“ (44 auf 62“; Dyer)	462	
Matteo Cerezo (span. Schule des 17. Jahrhunderts), knieende Heilige ([illegible] auf [illegible]“) (Phillips)	[illegible]82	10
Domenichino, Vision Johannis d. Ev., aus der Sammlung Giustiniani in Rom stammend (103 auf 80“); zurückgekauft	7[illegible]	—
Hogarth, Porträt der Herzogin v. Bolton (Nat. Gallery)	[illegible]	—
—— —— Eine [illegible] Skizze (Nat. Gallery)	262	10
Claude Lorrain, „Opfer Apollo's“ (bez. 1668, 69 auf 80“)	6090	—
—— —— „Landung des Äneas“ (bez. 1675, 69 auf [illegible]“)	[illegible]	

Beide unter dem Namen „The Altieri Claude's“ bekannt. Spätwerke des Meisters, einst aus der Sammlung Altieri um £ 12000 für Leigh Court erstanden; jetzt vom Kunsthändler Agnew angekauft.

	£	sh.
Claude Lorrain, „Eine Herde, durch einen Fluß getrieben“, bez. 1670. (Agnew)	2047	10
—— —— Gebirgslandschaft (39 auf 4[illegible]“, [illegible])	[illegible]	—
Murillo, „Heil. Familie“ (48 auf 36“) (Agnew)	3150	—
—— —— „Ruhe auf der Flucht nach Ägypten“ (50 auf 6[illegible]“, [illegible])	7[illegible]	[illegible]
—— —— „Martyrium des heil. Andreas“ (51 auf [illegible]“, [illegible])	[illegible]	10
Nicolas Poussin, „Abrahams Berufung“, aus Palazzo Colonna stammend (51 auf 61“) (Nat. Gallery)	19[illegible]	—
Nic. Poussin, „Die Pest zu Athen“ (zurückgekauft)	420	—
Raffael, „Kreuztragung“ (10 auf 34“). Mittelstück der Predella des Gemäldes, das der Meister im Jahr 1505 für die Nonnen des heil. Antonius zu Perugia malte, und das sich heute [illegible] im Depot der National Gallery befindet. (Lord Windsor)	[illegible]	—
Rubens, „Heil. Familie“ (6[illegible] auf 79“, zurückgekauft)	5250	—
—— —— „Ehebrecherin vor Christus“ (5[illegible] auf [illegible]“); aus der Sammlung Knyf in Antwerpen, mit den Porträts [illegible], Rubens', Van Dyks und Sennus (zurückgekauft)	17[illegible]	—
—— —— „Sauli Bekehrung“ (96 auf 138“), einst von [illegible] um 1[illegible] Guineen für Leigh-Court angekauft, (zurückgekauft)	[illegible]	
Tizian, eine der Repliken von „Venus und Adonis“ (70 auf [illegible]“, zurückgekauft)	1764	—
—— —— [illegible] nach Raffael: [illegible], die drei Grazien (46 auf 47“, Mr. Denyon)	220	10
Leonardo da Vinci (?), heil. Johannes (Holz, 34 auf [illegible]“; Lesser)	210	
—— —— [illegible] „Salvator Mundi“ (Halbfigur, 38 auf 32“), von Hollar gestochen, (Lesser)	525	—

Die 75 Nummern der Sammlung ergaben insgesamt einen Erlös von £ 44236 17 sh.

Auktionskataloge.

Katalog der Münzen- und Medaillen-Sammlungen des verstorbenen Herrn Hugo Garthe in Köln. Versteigerung zu Köln den 10. September 1884 und folgende Tage durch J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne).

Katalog der nachgelassenen numismatischen Bibliotheken der Herren Hugo Garthe in Köln, C. Westermann in Bielefeld, Münzhändler R. Cassel in Köln. Versteigerung am 8. u. 9. September 1884, Morgens 9 Uhr und Nachmittags 3 Uhr, durch J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne), in Köln.

Jan Schoreels Zeichnung der Stadt Jerusalem.

Geehrter Herr Redakteur!

Ich habe bei meiner letzten Anwesenheit in Jerusalem, im Kloster der Franziskaner daselbst, sehr genau nach Jan Schoreels Bild, dessen Dr. A. von Wurzbach in einem Artikel Ihrer geschätzten Zeitschrift (1883, S. 51) Erwähnung macht, geforscht, aber leider ohne eigentlichen Erfolg. In der Kirche St. Salvator befinden sich allerdings drei Altarbilder, aber nur sehr mittelmäßige, keines, das irgendwie an jenen Meister erinnern würde. Auch habe ich die mit den Lokalitäten am besten vertrauten Ordensbrüder eingehend befragt, ob irgendwo in einer Zelle oder sonst noch

[illegible] n, erstreckt sich nur die Behauptung, daß dort nicht [illegible] gemalte vorhanden sei.

Ich mache Sie aber auf eine Stelle in „Adr. [illegible] Theatrum [illegible] Sanctae", S. 287 aufmerksam, welche lautet: „Delineator civitatis Jerusalem [illegible] anno 1521 [illegible] Joan. Schorel [illegible] pictor [illegible] ex oculari inspectione, [illegible] in monte Oliveti [illegible] ad vivum protraxit, quod ipsum exemplar mihi exhibuit eximiae pietatis et eruditionis vir Joannes [illegible] Lovaniensis ecclesiae D. Hyppoliti Delphis Hollandiae vicepastor."

Vielleicht ist diese Zeichnung Schorels, durch welche eine Angabe van Mander's bestätigt würde, und welche über die Technik seiner Zeichenarbeiten einigen Aufschluß geben würde, noch irgendwo im Stift vorhanden?

Prof. Dr. Wilh. Ant. Neumann.

Berichtigung.

Die geehrte Redaktion der „Zeitschrift für bildende Kunst" bitte ich höflichst um Berichtigung eines Irrtums. Auf S. 265 des 19. Bandes der „Zeitschrift" steht zu lesen: „Den Bemühungen des auch unseren Lesern wohlbekannten Malers R. C. Koehler in Boston war es zu danken, daß eine amerikanische Ausstellung [in München nämlich] überhaupt zu stande kam." Ehre wem Ehre gebührt. Der — allerdings nur teilweise Erfolg — war Herrn Maler Robert Koehler, aus Milwaukee, damals Sekretär des Vereins amerikanischer Künstler in München, zu verdanken. Die Verwechselung geschah häufig, auch in Amerika, obgleich Herr Robert Koehler **nicht einmal ein Verwandter von mir ist, und ich, wie ich das kaum zu sagen brauche, nicht Maler bin. Mit vorzüg**licher Hochachtung zeichne **S. R. Koehler.**

Inserate.

Hierzu eine Beilage von C. Schleicher & Schüll in Düren.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von August Pries in Leipzig

19. Jahrgang. [illegible] Nr. [illegible]

21. August [illegible]

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

[illegible]

Kunstchronik Nr. 42 erscheint am 4. September.

Die Marienburg und ihre Wiederherstellung.

Wie der Kölner Dom durch seine [illegible] seine Größe und seine [illegible] zu einem nationalen Heiligtum geworden ist, so hat die Marienburg eine gleiche, eine [illegible]. Ihre Lage im fernen Osten ist [illegible], daß sie nicht zu derselben [illegible] im [illegible] Deutschland gelangt ist, wie ihr [illegible] am ewig schönen Rhein. Dafür nimmt sie jedoch in den östlichen Provinzen [illegible] ein, und für die gebildeten Kreise Deutschlands hat ihr Name stets einen eigentümlichen [illegible] Klang. Freilich erst wieder von [illegible] Jahrhunderts an! Lange Zeit [illegible] Fremdherrschaft hat auch sie [illegible] Leid ist ihr angethan, [illegible] verderben, vergessen war die Marienburg, die, als die Residenz und der Hauptsitz des mächtigsten und edelsten Ritterordens, einst mit ihrem Ruhme, ihrem Glanze Morgen- und Abendland erfüllt hatte. Und wie beim Kölner Dom die Rettung nur durch den zufälligen Besuch eines [illegible] Altertumsfreundes herbeigeführt wurde, [illegible] nur die ganz zufällige [illegible] im Jahre 1794 die Burg [illegible] und Vernichtung. [illegible] die Freiheitskriege gegen die Napoleonische Willkür, ein Sturm nationaler [illegible] kein Wunder, daß man in der Provinz, [illegible]

[illegible] eine lebhafte Bewegung zu gunsten der Marienburg, die durch ihre geschichtlichen Beziehungen recht eigent[illegible] keit war, entstand, daß man allerorten Beiträge für [illegible] vergängliches Verdienst, in einer so geldarmen Zeit den [illegible] weckt und lebendig gehalten zu haben.

Die Arbeit, die damals aus mancherlei Gründen [illegible] gessen. Bei der zunehmenden Bedeutung und Machtstellung Preußens mehrten sich die Stimmen, die sich für eine gänzliche Durchführung des Werkes aussprachen, und als gar dem greisen Kaiser und seinem [illegible] lungen war, begann man es immer eindringlicher als Ehrenpflicht der deutschen Nation zu bezeichnen, die [illegible] gänzlich wiederherzustellen. Die preußische Regierung [illegible]

[illegible] Außen [illegible] wandte [illegible] über- [illegible] seit [illegible] Jahren wieder [illegible] Frei- [illegible] nicht allein tragen, die [illegible] zu Hilfe kommen. [illegible], den man hierfür [illegible] Staat das Gebäude als [illegible], das Mauerwerk und die Gewölbe [illegible] wieder [illegible] für die innere Aus- [illegible], wird genug [illegible] Pflicht eines jeden, [illegible] an Ort und Stelle sich an der edlen [illegible] hat, oder durch Abbildungen in genügendem Maße über dasselbe unterrichtet ist, für die möglichste Verbreitung dieser Idee im [illegible]. Im Grunde kein Freund von Lotterien, [illegible] mit dem einmal [illegible] Übel rechnen und die geplante Lotterie, die nach Art der Kölner einzurichten wäre, dringend empfehlen zu sollen. Wieder- [illegible] etwas verlautbart, aber nirgends hat man etwas von einer Ausführung der- [illegible] nicht [illegible] nationalen Werke [illegible] verdient! Der westpreußische Provinziallandtag, der sich überhaupt durch [illegible] Kunst und Wissenschaft [illegible] zeichnet, hat vor kurzer Zeit 25000 Mark für die [illegible], in der Provinz hat sich ein Verein gebildet, der die Verschönerung der das [illegible] umgebenden Anlagen bezweckt. Möchten doch diese Bestrebungen allenthalben die gebührende Nachahmung finden!

[illegible] Zufall eine Pause in den Arbeiten eingetreten, es liegt [illegible] nahe, von dem bisher Erreichten in diesen Blättern Kunde zu geben. Wenngleich wir vorauszusetzen haben, daß unsere Leser im allgemeinen mit dem Grundriß der Marienburg und mit ihr selbst vertraut sind, so dürfte es sich bequemlichkeits- und über- [illegible] empfehlen, einen kurzen [illegible] zu geben. Das Schloß ist in fortifikatorisch anerkannt günstiger Lage auf dem [illegible] Nogat vom Deutsch- [illegible] 13. und 14. Jahrhundert [illegible] ausgezeichnet als Verteidigung [illegible] Burg [illegible] glänzende Wohnung eines gewaltigen Herrschers, mit ihren mannigfachen Außen- [illegible] Raum. Sie besteht aus drei Teilen: dem alten oder dem Hochschloß, dem Mittel- [illegible] nur noch teilweise vorhandenen Vorburg. [illegible] das Denkmal Friedrichs des Großen von Siemering steht. Architektonisch interessiren im wesentlichen nur die beiden ersteren. Das Mittelschloß umfaßt bei einer Flügellänge von 96, 83 und 87 m einen weiten viereckigen Hof, der gegen das Hochschloß zu offen ist; in ihm sind gegenwärtig einige Verwaltungsbehörden untergebracht, während im Mittelalter hier die Ordensritter wohnten. An der westlichen Seite springt die Residenz des Hochmeisters etwas aus der Front heraus, schon von außen durch die eigenartige Pracht der granitenen Pfeiler hervorgehoben. Dieser Teil ist, in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts unter der Herrschaft des Hochmeisters Winrich von Kniprode erbaut, mit geradezu erstaunlichem Raffinement (z. B. schon damals mit Luftheizung) ausgestattet, und ihn besonders hat die Restaurirung in den zwanziger und dreißiger Jahren unseres Jahrhunderts betroffen. Wie der Verfasser dieser Zeilen bereits einmal an anderer Stelle ausgeführt hat, ist man in jener Zeit nicht allzu glücklich mit den Restaurationen alter Baudenkmäler gewesen; man hat häufig von einem voreingenommenen Standpunkt aus ohne gründliche Untersuchung und Vorsicht mutig darauf losgebaut und gearbeitet und vieles, was nur verborgen oder entstellt war, dadurch endgiltig verdorben und vernichtet. So geht es auch hier. Es ist wirklich herzbetrübend, wie aus mangelndem Verständnis so viel echte, innere, warme Begeisterung mit einem verhältnismäßig so kläglichen Ergebnis abschließen mußte. Nur die Arbeit des Mauerwerks kann als befriedigend angesehen werden, aber von der damals noch anhaltenden Vorliebe für weiße Tünche und von einem mißverstandenen Geiste in den bildenden Künsten aus hat man den meisten Räumen eine durchaus verfehlte und nüchterne Ausstattung verliehen, um dadurch angeblich die edlen reinen Formen noch mehr zu steigern und für sich allein wirken zu lassen. Auf diese Weise sind die offenbar damals noch sehr zahlreich gewesenen Reste der mittelalterlichen Bemalung der Wände verloren gegangen, und nur zwei kleine Reste aus dem 14. und 15. Jahrhundert hat man dankenswerterweise gelassen. Dieselben sind höchst interessant, aber doch zu gering und zu vereinzelt, um ein erschöpfendes Gesamturteil über die malerische Ausschmückung zu erlauben. Dagegen hat man die Fenster mit Glasmalereien versehen, die teilweise so jammervoll ausgefallen sind, daß man, wenn es nicht gar zu pietätlos und unhistorisch wäre, sich versucht fühlen möchte, sie wieder zu beseitigen. Auch die Waffenstücke und die Möbel, die man hier aufgehängt oder aufgestellt hat, wollen nicht recht sich einfügen. Erstere gehören zumeist dem 16. Jahrhundert, also der Zeit nach dem Untergange des Ordens an, letztere sind moderne Mißgeburten aus der Zeit vor

der Wiederbelebung und [illegible] unseres Kunstgewerbes.

Verläßt man nun diesen Raum, das mit [illegible] fürstlichem Luxus, mit [illegible] Pracht und mit edelster Harmonie der [illegible] ausgestattet ist, so gelangt man über einen Kreuzgang [illegible] zum Hochschloß, dem eigentümlichsten und [illegible] Teile des Ganzen. In der Anlage dieses 64 m langen, [illegible] breiten und 20 m hohen Baues, der in seinem nördlichen Teile, und zwar gegen Osten zu, die Kirche und Kapelle der Burg in sich schließt, offenbart sich [illegible] und am unmittelbarsten die ganze Eigenart des Ordens mit seiner Mischung von Mönchtum und Rittertum, mit seiner doppelten Bedeutung als kriegerischer und kultureller Macht: während der Hof mit seinem Kreuzgang an das stille, träumerische, von der Welt abgeschlossene Leben der Mönche erinnert, weisen uns die stolzen hohen Mauern, die [illegible] Zinnen auf die kriegerische Thätigkeit und [illegible] der Ritter hin. — Infolge der [illegible] Belagerungen hat dieser Mittelpunkt der Ordensburg am meisten Schaden gelitten. Unter polnischer Herrschaft (1466—1772), wo hier eine Starostei eingerichtet wurde, schwand das Verständnis für die Schönheiten und Eigentümlichkeiten der Burg, wie in jener Zeit ja überhaupt das Interesse an mittelalterlichen Bauten, so daß den Polen eigentlich kein direkter Vorwurf wegen des Verfalls des Schlosses zu machen ist; und so überkam dann schließlich Friedrich der Große, als er Westpreußen zurückgewann, die Marienburg als eine Ruine. Man kann es darum dem praktischen Sinne des großen Monarchen nicht verargen, wenn er hier eine Kaserne und ein Getreidemagazin einrichtete. Er handelte offenbar nicht in dem Gedanken und mit der Absicht, eine Barbarei zu begehen, und er that es schließlich auch gar nicht, denn es war kaum noch etwas zu zerstören. Er hatte indessen doch so viel Achtung vor der ehemaligen Bestimmung des Gebäudes, daß er es nicht ganz schmucklos ließ. Daß der Zierat, den er anwandte, kein echter war, sondern ganz der Kunstweise jener Zeit entsprach, ist wiederum nicht seine Schuld, sondern die seiner Zeit. Das nach Süden zu errichtete Eingangsportal ist für jene Zeitläufte gar nicht übel, es ist mit einer gewissen Vornehmheit hergestellt und ebenso ist nach dem Hofe zu [illegible] an Bildwerk angebracht worden.

(Schluß folgt.)

*) Die eigenartige, an [illegible] Grundbildung dürfte nicht mit Unrecht auf [illegible] Kapitelhäuser zurückzuführen sein.

Die Ausstellung des Kunstvereins zu Posen.

Von den verschiedensten Seiten [illegible] Nachrichten ein über veranstaltete oder beabsichtigte Ausstellungen von Kunstwerken, die sich im Privatbesitz befinden. [illegible] derartiges Unternehmen ins Leben, desgleichen dieses Frühjahr zu Dresden und Kassel, und für den Herbst [illegible] in Koburg, [illegible] in Posen, das so lange in der bildenden Kunst sich [illegible] Kunstvereins ist, über dessen Gründung wir kürzlich [illegible] 1870 [illegible] Mode ist ausnahmsweise eine höchst erfreuliche, und man kann nur dringend wünschen, daß auch die zahlreichen noch im Rückstand befindlichen Städte oder Landschaften recht bald nachfolgen mögen. Namentlich für die Kunstvereine eröffnet sich hier ein weites und [illegible] Wenn es [illegible] auf der einen Seite sehr erfreulich ist, daß die Zahl dieser [illegible] so ist doch andererseits nicht zu verkennen, daß ihre Leistungskraft und ihre Leistungsfähigkeit an vielen Orten zurückgegangen ist. Freilich zumeist ohne ihre Schuld. Die Ursache liegt vielmehr in der Umwälzung der modernen Verkehrs- und Wirtschaftsverhältnisse, in der dadurch bewirkten Erleichterung der Möglichkeit für jeden großen Künstler, seine Werke sofort nach den [illegible] hoffen darf, zu schaffen und dann auch besonders in der oft geschilderten „Überproduktion“. Jede Stadt [illegible] haben und gründet zu diesem Behufe einen eigenen Verein. Wo sollen aber alle die Kunstwerke herkommen, um diese unzähligen Duodez-Salons zu füllen? Denn es versteht sich, daß man immer nur Neues und von dem Neuen das Neueste haben will, und um nur eine einigermaßen ansehnliche Ziffer im Verzeichnis zu erreichen, sieht sich der Vorstand gezwungen, selbst die häßlichsten und unbedeutendsten Werke zuzulassen.

Auf diese Weise wird die Durchschnittsware und — schlimmer noch — der künstlerische Schund in einer Weise begünstigt und gefördert, die man nicht gerade [illegible] Förderung der Kunst und des guten Geschmacks gereichend ansehen kann.

Es ist dies ein Mißstand, über den bereits wiederholt Klage geführt worden ist, der sich aber bisher

[illegible] gemacht hat. [illegible] entnimmt [illegible] viele weit- [illegible] allgemeine Welt [illegible] daß man [illegible] entdecken konnte. Die [illegible] bringt sich daher [illegible] erreichte, [illegible] oder Kapital [illegible] dar. Die Kunstvereine sollten [illegible] nicht, wie bisher, ihr Hauptaugenmerk auf die Heranziehung und Ausstellung möglichst guter neuer Kunstwerke richten — sie bekommen doch [illegible] Gelder, — sondern, da sie doch ihren zahlenden Mitgliedern unbedingt etwas bieten müssen, [illegible] — wenn man so sagen darf — mehr einen [illegible] Charakter annehmen und auf die Entdeckung und Aufdeckung der in dem eigenen Bezirk [illegible] Kunstwerke und Kunstaltertümer ihr Streben lenken. Sie werden somit der jetzt allerorten in Angriff genommenen oder beabsichtigten Inventarisierung der alten Bau- und Kunstdenkmäler als eine wichtige, unentbehrliche Hilfe und Stütze zur Seite stehen, da man wohl nicht auf dem Amtswege in jedes Haus eindringen und dort nach Kunstwerken [illegible], sondern nur auf dem Wege der Aufklärung und des freiwilligen Heraustretens bislang in Privatbesitz verborgene Kunstwerke entdecken kann. Bei dem Hange des Deutschen zum Örtlichen und Persönlichen werden die Kunstvereine auf diese Weise häufig [illegible] mehr Freunde und Mitglieder finden, als es jetzt der Fall ist. Für die Allgemeinheit aber werden sie [illegible], nicht zu unterschätzende Verdienste erwerben, indem sie der Kunstwissenschaft und Kunst[illegible] manches Werk zuführen werden, das bisher unbekannt oder vergessen in irgend einem staubigen Winkel ruht und doch dank seiner künstlerischen oder kunstgeschichtlichen Bedeutung Anspruch auf die weiteste Beachtung und Würdigung hat.

[illegible] scheint auch der Kunstverein zu Posen von diesen Ansichten ausgegangen zu sein, als er unmittelbar nach seiner Gründung sofort eine Ausstellung von Kunstwerken im Privatbesitz veranstaltete. Es hat sich dadurch gezeigt, daß selbst in einer [illegible], die infolge der verschiedensten Umstände zu den denkbar ungünstigsten gezählt werden muß, eine [illegible] Zahl von guten Erzeugnissen älterer und neuerer Kunst vorhanden ist, daß sogar [illegible] gewonnenen Ausstellung [illegible] keineswegs erschöpft ist. Viele Besitzer hatten sich aus Unkenntnis oder aus Gleichgiltigkeit oder aus einer gewissen Ängstlichkeit zurückgehalten und meldeten sich erst, als die Ausstellung fertiggestellt und eröffnet war; von vielen polnischen Aristokraten und Geistlichen wieder wurde es bekannt, daß sie nur aus nationaler Voreingenommenheit oder sogar aus Feindseligkeit gegen den von der polnischen Presse verdächtigten und verketzerten Verein ihre reichen Schätze zurückhielten, und wie vieles mag schließlich sich im Privatbesitz befinden, von dessen Wert die Eigentümer auch nicht eine Ahnung haben? Wenn ich nun im folgenden auf die Ausstellung etwas näher eingehe, so bemerke ich im voraus, daß es sich nur um einen übersichtlichen Bericht handeln kann, da Berufs- oder sonstige Geschäfte mich zu meinem Bedauern an einer ausführlicheren, kritischeren Besprechung hindern.

Die Ausstellung umfaßte 198 Nummern von im ganzen 51 Eigentümern und war für die Zeit vom 1. bis 15. Juni in den Räumen der städtischen Turnhalle, die für diesen Zweck von Herrn Stadtbaurat Grüder unter Beachtung aller auf den letzten Ausstellungen gemachten Erfahrungen auf das reizendste und geschmackvollste mit Vorhängen, Blumen und dergleichen ausgeschmückt war, untergebracht. Der Löwenanteil fiel der Malerei zu, auf welche allein 175 Bilder aller Art kamen, während die Skulptur nur in 10 Originalen und 6 Nachbildungen, die Kleinkunst nur in 7 Stücken vertreten war, die Architektur dagegen gänzlich fehlte.

In erster Linie sind die Schätze des Grafen Cieszkowski, eines sehr gelehrten und kunstverständigen, dabei sehr vermögenden polnischen Magnaten, zu nennen. Die „Anbetung der heiligen drei Könige" von Paolo Veronese und Sebastiano Ricci bildete einen der Glanz- und Hauptanziehungspunkte. Das Bild zeigt dasselbe längliche Format, das den Werken des großen Veronesers auch sonst eigen ist, und denselben bläulich-violetten Ton, zugleich auch die kostbare Pracht der Gewänder, während von irgend welcher Beziehung zur Bibel oder zu der überlieferten Auffassung dieses beliebten Darstellungsgegenstandes keine Rede mehr ist sondern nur eine glänzende venezianische Huldigung versinnbildlicht wird. Daneben sei ein vorzügliches Bild der „altkölnischen Schule", Gottvater darstellend, von wunderbar leuchtender Farbenpracht, erwähnt, ferner das vortreffliche Porträt eines venezianischen Dogen von Raphael Mengs, eine einfach und würdig gehaltene „[illegible] Edelfrau" von Francesco Morone, sowie zwei Niederländer: eine „Dorfschenke" von Adrian Ostade und eine Landschaft von Albert Cuyp. Niederländer fanden sich überhaupt in reicher Zahl; so werden dem David Teniers zwei Bilder zugeschrieben

(Besitzer: Kommerzienrat [illegible] und [illegible]) ferner nenne ich [illegible] Backhuysen [illegible] „[illegible]" [illegible] Hoeghe [illegible] mannes mit [illegible] sind von Jan van Huysum, [illegible] Totenkopf von [illegible] „[illegible]" [illegible] wurf eine [illegible] dieser [illegible] „Am stillen [illegible]" [illegible] Gesellschaft" von [illegible] dinetter [illegible] und [illegible].

Italiener [illegible] sind hier eine [illegible] Regierungsrat [illegible], „Die [illegible] heiligen Katharina" von [illegible] leutnant von [illegible] sitz des Prälaten [illegible] werte Gemälde von [illegible]. [illegible] dem Haupt des [illegible] schen Abstammung [illegible] zählenden [illegible] de Ribera [illegible] „Der heilige Hieronymus". Wenn ich [illegible] noch die [illegible] Werke von Michael [illegible] „[illegible] bara" und „Die heil. Dorothea" [illegible] Bilder) und Lucas Cranach, „[illegible]" und „Der heil. Paulus" nenne, so dürfte die Reihe der wichtigeren älteren Gemälde [illegible] sein.

Aus der [illegible] denen [illegible] bedeutlicher Weise [illegible], habe ich [illegible] eine Handzeichnung von Winterhalter [illegible] Linziers (Besitzer: [illegible]) [illegible] zum Teil sehr [illegible] Jahre 1869 zu Berlin verstorbenen Julius [illegible], die dem Schwager desselben, [illegible] teichin, gehören, sodann „[illegible]" von Bethke und der mit [illegible] der Genauigkeit gemalte „[illegible]" von Gregorovius (beide im Besitz [illegible]) Günther, zwei im [illegible] gehaltene Bilder von [illegible]. „[illegible]" und „Die [illegible]" [illegible] des Düsseldorfers Sonderland, [illegible] „Frisch angetrieben", [illegible] schaft von Karl Ebers in [illegible] Jaffé, ein [illegible] Fuß der Akropolis von [illegible] berg, einem Bruder [illegible] Lutherbilder [illegible]

[illegible] Richter, [illegible] nebst zwei italienischen Landschaften von A. Lutteroth. [illegible] Die Schlacht von [illegible] leider allzufrüh verstorbenen A. Lier erwähnt.

Gegenüber dieser erfreulichen Zahl von guten [illegible] ausgestellten Erzeugnisse der anderen bildenden Künste [illegible] trage des Grafen Cieszkowski für das Grabmal seiner [illegible]

Das gedruckte Verzeichnis ist leider nicht ohne Fehler (z. B. ist der Genremaler O. Günther nicht mehr am Leben, sondern im April dieses Jahres verstorben; Nr. 135 stellt nicht die Marienburg, sondern Schloß und Kirche zu Marienwerder dar rc.), doch [illegible] Posen ein jeder, der derartige Arbeiten unternimmt, [illegible] ist, während es bisher in einer für eine Provinzial[illegible] öffentlichen Büchersammlung gebricht.

[illegible] verkennen, daß anbetrachts des schlechten Rufes, in dem sich die Provinz Posen hinsichtlich der höheren Kultur [illegible] Bewegung für eine lebhaftere Pflege der Kunst geltend [illegible] stiger gestalten wird, und daß darum eine recht energische Nachahmung des hier und an anderen Orten gegebenen Beispiels im allseitigen Interesse dringend zu wünschen ist.

Hermann Ehrenberg

Nekrologe.

[illegible]

Todesfälle.

[illegible] bei Leitmeritz in der Elbe ertrunken ist. Ein neuer Anfall von [illegible] neten Gelehrten, in welchem die deutsche Kunstforschung einen [illegible]

Kunstunterricht und Kunstpflege.

[illegible] Sondershausen beharrt demnach leider auf seinem abweichen- [illegible] men der Aufzeichnung der Kunstdenkmäler in den Gebieten [illegible] hervorragendsten, und die letzteren auch nur unter Ausschluß [illegible] mehrenden Kreise kunstgeschichtlich gebildeter Architekten) bei- [illegible] und die Ergebnisse in einem in Heften erscheinenden Werke [illegible] den Stilperioden, den einzelnen Kunstarten und deren Meistern geordnetes genaues Nachschlageregister bringen soll, nieder- zulegen. Das ganze Unternehmen ist auf die Dauer von [illegible] deutschen Staaten sich anschließt und sich die Aufgabe stellt, bekannt zu machen und zu erhalten, was die Frömmigkeit, die Heimatsliebe und der Kunstsinn der Vorfahren an Kunst- denkmälern geschaffen und gesammelt hat, der Förderung [illegible] heimatliche Art und Geschichte lebendig sind", dringend em- pfohlen.

[illegible] betreffend die Erhaltung der Kunst- **denkmäler und Altertümer**, wird dem preußischen Landtage bestimmt in der nächsten Session zugehen. Derselbe nimmt das Vorhandensein der in den einzelnen Provinzen bestehen- den wissenschaftlichen Vereine, deren Bestrebungen direkt oder indirekt auf die Erforschung und Erhaltung der beweglichen und unbeweglichen Denkmäler gerichtet sind, zum Ausgangs- punkt. Wie aus einer seitens des Kultusministers an die [illegible] Verfügung hervorgeht, sollen zu den Denkmälern Bauwerke jeder Art, als Kirchen, Schlösser, mittelalterliche Befestigungen, Ruinen, prähistorische Denk- mäler, [illegible] sowie auch Bilder, Schnitzereien, Münzen und dergleichen gerechnet werden. Was die Organi- sation [illegible], so stellte die Einrichtung einer Art Centralkommission nach österreichischem Vorbilde in Aussicht [illegible], wenn die einzelnen dotirten Verbande ein- [illegible] In Preußen existiren etwa 150 Alter- tums-, Geschichts-, Kunst- und Architektenvereine, unter deren Mitgliedern (über 20000) gewiß viele für die Mitarbeit an [illegible] Kunst[illegible] zu gewinnen sein würden. Die österreichische Centralkommission, errichtet 1853 und re- organisirt 1873, hat drei Sektionen (für Altertum, Mittel- alter und Neuzeit) und hat als Hilfsorgane 65 Konservatoren [illegible] und eine sehr große Zahl von Korrespon- [illegible]. Diese Kommission hat schon ganz Außerordentliches geleistet und die von ihr publizirten [illegible] beweisen, welches Entgegenkommen ihre Korrespondenten in allen Provinzen finden. Ehe nicht eine gleiche Einrichtung in Preußen eingeführt ist, kann nicht daran gedacht werden, Beschädigungen und Verkäufe von [illegible] zu verhindern, da der Staat jetzt nur in ganz [illegible] Fällen um seine Zustimmung angegangen wer- den muß.

Kunsthistorisches.

Über die neuesten Ausgrabungen in **Epidauros** wird der „Allg. Zeitg." unter dem 13. Juli aus **Athen** ge- geschrieben: Die auf Kosten der hiesigen archäologischen Ge- sellschaft vorgenommenen Ausgrabungen in Epidauros waren von glücklichem Erfolge begleitet. Neben dem Stadium wurden das Fundament und einige Architekturteile eines dorischen [illegible], den [illegible] für den von Pausanias er- wähnten Tempel der Artemis halten. Es sind also bis jetzt außer dem Theater, das vollständig freigelegt ist und seine [illegible] ahnen läßt, vier Gebäude zu Tage gekom- men: der Tempel des Asklepios, das Abaton, die Tholos [illegible] und [illegible] vor drei Tagen aufgedeckte Gebäude. Aber auch wichtige Denkmäler der Plastik hat uns die Mühe der letzten Tage beschert. Von denselben sind nach Athen gebracht worden: 1) Eine Nike, die, wie aus einigen Spuren am Kopfe, zwischen den Flügeln und an der Basis ersichtlich ist, einem Giebel angehörte. Das Motiv ist dem der Nike [illegible]. Der prachtvolle Kopf ist abgebrochen, [illegible] genau zum Rumpfe; er hat übrigens durch Korro- sion gelitten. Der Nike fehlt die rechte Hand, der linke Arm [illegible] Flügel. 2) Eine zweite Nike, etwas größer als [illegible] Höhe ca. 1 m, in zwei großen Stücken; der ab- gebrochene Kopf ist stark beschädigt, doch kann über seine Zu- [illegible]. Das Werk, wie das vorige [illegible], hat [illegible] den Einfluß der Feuchtig- keit bedeutend gelitten; es wurde nur 1 m unter der Erd- [illegible] gefunden, während das andere 2 m tief lag. [illegible] eines Jünglings, 0,55 m hoch; es fehlen der [illegible], und die Hände. 4) Ein anderer Torso ähnlicher Art; die Hände fehlen wie beim vorigen; dagegen wurde der zugehörige Kopf gefunden, dem [illegible] mangelt. Hohe Kopf mit in- [illegible] 0,7[illegible] m. [illegible] und treffliche Kunstwerke von wunderbarer Weichheit und Zartheit der Behandlung. Einige Körperteile, wie die Hände, waren mit eisernen Nägeln eingezapft, deren Verrostung den umgebenden Marmor sprengte; es fanden sich noch vier Armfragmente der einen Statue, [illegible] durch den Zapfen gesprengt waren. 5) Eine wohlerhaltene Statuette des Asklepios, aus [illegible] 0,7[illegible] m hoch, das einzige Bild des Gottes, das bisher in Epidauros gefunden worden ist.

Konkurrenzen.

Konkurrenz um den Neubau einer Börse in **Amster- dam**. Seitens der Gemeindebehörden von Amsterdam werden die [illegible] zur Wettbewerbung für ein Börsengebäude

[illegible] Die in [illegible] [illegible]

Preisverteilungen.

.*. Bei der diesjährigen [illegible] Bildhauer [illegible] Preisbewerbung [illegible] Berliner Kunstakademie [illegible] einem Stipendium [illegible] Studienreise, [illegible] Hermann [illegible] werden.

Personalnachrichten.

x Dr. Karl Humann in Smyrna [illegible] ist von der [illegible] der königl. [illegible] lich eine bessere Form finden, um dem verdienten Manne eine ihm gebührende Auszeichnung zu verschaffen und ihn zugleich an den [illegible] seiner ferneren Wirksamkeit in Kleinasien vielleicht noch wichtige Ergebnisse zu gewärtigen hat.

.*. Der Geschichtsmaler Professor Carl Becker ist für das Jahr vom 1. Oktober 1884 [illegible] zum Präsidenten der königl. Akademie der [illegible] und der [illegible] desselben für den gleichen Zeitraum gewählt worden. Der König hat diese Wahlen bestätigt.

.*. Der Privatdozent der Archäologie Dr. [illegible] wurde zum außerordentlichen [illegible] Berlin ernannt.

.*. Professor Dr. v. Sallet ist zum Direktor [illegible] kabinets am Berliner Museum ernannt worden.

.*. Der Bildhauer Max [illegible] an der Unterrichtsanstalt des [illegible] gewesen ist, hat einem Rufe als erster Lehrer an der königl. Akademie zu [illegible]

Zu Mitgliedern [illegible] stellvertretenden [illegible] der Sachverständigenkommission [illegible] die Berliner Gemäldegalerie und [illegible] Graf [illegible] auf die Zeit bis zum [illegible] worden.

.*. Der Historienmaler Professor M. Trenkwald [illegible] die Jahre vom 1. Oktober 1884 [illegible] zum Rektor der k. k. Akademie der bildenden Künste in Wien gewählt und diese Wahl vom Kaiser bestätigt.

Sammlungen und Ausstellungen.

P. S. Auf der akademischen Kunstausstellung zu Dresden erregt gegenwärtig ein Bild von Professor Pohle Aufsehen. Es ist die Bildnisgruppe [illegible] Prinzen Georg [illegible] um einen Balustradenpfeiler gruppirt, der vorn mit dem sächsischen Wappen geschmückt ist [illegible] Balustrade gelehnt, steht Friedrich August im Interimsrock der Infanterieoffiziere, neben ihm im Profil der kleine kranke Albert, der aller Beschauer Sympathien erregt, rechts von dem Pfeiler Arm in Arm [illegible] und Marie Josepha, [illegible] Johann Georg und Max. Diese Gruppenanordnung ist aufs feinste abgewogen und trotzdem vollkommen natürlich. Der Hintergrund bildet einen Rosenhag, dessen rechte dunkle Seite ein stimmungs- und wirkungsvoller Repoussoir für die weiß gekleideten Prinzessinnen ist, nach links zu, wo die dunkle Gestalt des uniformirten Prinzen hervortritt, wird der Hinter[illegible] in Gesicht und Auftreten erscheint uns sprechend; die Technik wohlangemessen. Während die Fleischpartien mit feinstem Pinselstrich angelegt sind, sind die Gewänder mit breitem effektvollem Strich wiedergegeben. Alles in allem: ein Meisterwerk.

Für das Berliner Kunstgewerbemuseum [illegible] den Mitteln der Friedrich Wilhelmstiftung der Stadt Berlin [illegible] besten Zeit deutscher Renaissance um 1540. Dieselben werden vollständig mit Decken, Thüren, Fenstern u. s. w. in einem [illegible] aus dem Schlosse Höllrich in Franken, das andere aus Schloß Haldenstein bei Chur. Das letztere, mit Intarsien und Schnitzereien reich ausgestattet, ist seit Jahren als eine [illegible]

Vermischte Nachrichten.

Das Gildehaus [illegible] Bekanntlich war dieses Gebäude eines der merkwürdigsten Denkmäler der Frührenaissance, ausgezeichnet durch die Fülle des ornamentalen und figürlichen Schnitzwerkes, welches die Fassade bis zu dem hochragenden Giebel überkleidete. Da [illegible] vorhanden sind, ist Aussicht vorhanden, daß der Bau in [illegible] häuser der Harzstädte in guten architektonischen Aufnahmen zu publiziren, soweit dies nicht schon in Ortweins „Deutscher Renaissance" geschehen ist.

.*. Die Casa de' Zuccheri in Rom, bekannter unter dem [illegible]

Die [illegible] von zwei neuen Museen in Rom [illegible] Sindaco Herzog Torlonia und dem Direktor der Ausgrabungen [illegible] erhalten wird, sollen alle im Weichbilde der Stadt in den [illegible] altrömischer Zeit aufbewahrt werden, und in dem zweiten, [illegible] Altertümer.

.*. Das [illegible] Jubiläum der Geburt von Frans Hals [illegible] hält dort an der alten Annahme fest, daß Frans Hals daselbst 1584 geboren ist, während nach neueren Forschungen seine Geburt in das Jahr 1580 oder 1581 fällt.

Die Armeria, das historische Waffenmuseum in Madrid [illegible] brunst heimgesucht worden, welche einen Teil des Gebäudes zerstörte. Die Kunstgegenstände sind meist gerettet worden. [illegible] sind verbrannt.

J. E. Aus Rom. Der italienische Minister des öffentlichen Unterrichts hat Befehl gegeben, das Grabdenkmal Raffaels im Pantheon in Rom zu restauriren. — Der im [illegible] Coudray vermachte testamentarisch dem Papste seine nicht unbedeutende Bildergalerie. — Die Restaurirung der namentlich durch ihren reichen Marmorschmuck berühmten Kirche von Sta. Maria della Vittoria an der Via venti Settembre in [illegible] Fürsten Alessandro Torlonia. Der Kardinalstaatssekretär Jacobini, welcher Titular der Kirche ist, weihte dieselbe von neuem am 13. Juli d. J. Die Halbkuppel, mit welcher die Apsis abschließt, wurde neu gebaut. Im Inneren schmückt dieselbe in ihrer ganzen Ausdehnung ein großes Frescogemälde des Malers Serra, welches den Einzug der siegreichen katholischen Truppen in Prag, nach der Schlacht am weißen Berge, während des dreißigjährigen Krieges darstellt. [illegible] zu Ehren der heiligen Jungfrau als Siegerin erbaut.

— Archäologische Gesellschaft in Berlin. [illegible]

[illegible]

Aufnahme farbiger Steine bestimmt sind, daß bei den andern [illegible]

[illegible]

Klasse subalterner Dämonen, denn als selbständige Persönlichkeit charakterisirt, weshalb er für diese den Namen Genetyllis vorschlug, einer Gottheit aus dem Gefolge der [illegible] matronale Erscheinung, die in auffallender Weise mit der Hekate selbst übereinstimmt und deshalb nach der Meinung [illegible] dem Namen Asteria belegt werden kann, der unter den Altarinschriften erhalten ist. — Herr Weil machte Mitteilungen über die jüngst nach Berlin gelangte Münzsammlung, welche die Dubletten der bei den Ausgrabungen in Olympia gefundenen Münzen bilden.

[illegible] In Petersburg wird für 1885 eine internationale Kunstausstellung geplant.

Vom Kunstmarkt.

Bei der Versteigerung der Leigh Court Galerie, [illegible] London stattfand, erzielte ein Claude Lorrain, „Das Apollo[illegible] [illegible] mit 3800 Pfd. bezahlt. Der Gesamterlös der Galerie belief [illegible]

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

Neue Bücher und Kupferwerke.

de Mely, F., La céramique italienne. 230 S. 8. Paris. Firmin-Didot. Frs. 10. —.

Springer, Ant., Die deutsche Kunst im zehnten Jahrhundert. Separatabdruck aus der Westdeutschen Zeitschrift für Geschichte und Kunst. Trier. [illegible]

Burckhardt, J., Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens. Fünfte, verbesserte und vermehrte Auflage, unter Mitwirkung von Fachgenossen besorgt von Wilhelm Bode. 3 Bände brosch. Mk. 13.50; geb. in Calico Mk. 15. 50. Leipzig, E. A. Seemann.

Zeitschriften.

Gewerbehalle. Lief. 8.

Schmiedeeiserne Fensterfüllung von einem ehemaligen Patrizierhaus (jetzt Maximilians-Museum) in Augsburg (1550.) Bronzeschild von einer Grabplatte im Kreuzgang der St. Annakirche in Augsburg (1560). Schmiedeeisernes Bildschutzgitter in derselben Kirche (1666). Intarsien aus dem Kloster Ottobeuren bei Memmingen; Kamin in Marmor. Italienisches Bauerngeschirr in gebranntem Thon. Spiegelrahmen. [illegible] Schrank von Flachat und Cochet in Lyon.

Blätter für Kunstgewerbe. Bd. XIII. Heft VII.

Wie die Schweizer Glasmalerei in Schwung kam. Von der Möbel-Ausstellung in Wien. Abbildungen: Seidener Möbel[illegible], [illegible], Glaslustre, Wandschränkchen und Sopha.

Jahrbuch der kgl. preuss. Kunstsammlungen. Bd. V. Heft 3.

Julius Friedlaender. Mit einer Radierung von H. Bürkner. — Hohenzollernsche Schaumünzen. Von J. Friedländer. (Mit Abbild.) — Peter de Kempeneer, genannt Maese Pedro Campana. Von C. Justi. (Mit Abbild.) — Der italienische [illegible] im 15. Jahrhundert. Von Fr. Lippmann. (Mit Abbild.) — Das Abendmahl in St. Onofrio zu Florenz. Von A. Schmarsow. (Mit Abbild.) — Ueber die kunstgeschichtliche Stellung der pergamenischen Gigantomachie. Von H. [illegible] (Mit Abbild.)

Christliches Kunstblatt. No. 7 u. 8.

Die Kathedrale zu Metz. Von Prof. Dr. L. Schulze. (Mit Abbild.) — Die Schrift von Dr. Lechler über das evangelische Gotteshaus. — Die Kanzel im Dom zu Magdeburg. Von M. Modde. (Mit Abbild.) — Ueber die Entwickelung der Schriftformen in der Steinschrift von 1000 bis 1600. Studie von A. Klemm.

Anzeiger für schweizerische Altertumskunde. No. 3.

Wandgemälde in der Klosterkirche zu Kappel. Von J. R. Rahn. — Façadenmalerei in der Schweiz. Von S. Vögelin. Luzern. — Statistik schweizerischer Kunstdenkmäler. Genf. Von J. R. Rahn.

The Academy. No. 637 639.

L'Art de bâtir chez les Byzantins. Par A. Choisy. Besprochen von C. Oman. — The art magazines. — Art education at the health exhibition. Von J. Weale. — Schools of art at South Kensington. — Egypt Exploration Fund. Excavation at San. Von A. B. Edwards. — A new engraving of Leonardo's „Last supper". Von Ph. Burty. — Histoire de l'art dans l'antiquité. Tome II. By Perrot et Chipiez. Besprochen von A. H. Sayce. — The new Matteo da Siena in the National Gallery. Von Cosmo Monkhouse.

Gazette des Beaux-Arts. 1er Août.

Le Salon de 1884. Von M. de Fourcaud. (Mit Abbild.) — L'architecture moderne à Vienne. Von P. Sedille. (Mit Abbild.) — Sabba da Castiglione. Von Edmond Bonaffé. (Mit Abbild.) — Félix Bracquemond. Von Alfred de Lostalot. (Mit Abbild.) — La Dinanderie. Von Spire Blondel. (Mit Abbild.) — La tapisserie en Angleterre. Von Eugène Müntz. (Mit Abbild.) — La manufacture de Sèvres et sa nouvelle porcelaine. Von Edouard Garnier. (Mit Abbild.)

Journal des Beaux-Arts. No. 13 u. 14.

Histoire de voleurs [illegible]. Le copiste mystérieux. Von Henry Jouin. — Peintures murales en l'église de Ste. Anne, à Gand. — Un musée d'antiquités à Anvers. — Louis Richter. — Musée de South Kensington. — La ville de Rome d'après [illegible] peintre.

Mittheilungen des k. k. Österreich. Museums. No. 227.

[illegible] — Die Jahresausstellung an der Wiener Akademie. Von R. von Eitelberger.

Berichtigung.

Sp. [illegible] Zeile 13 v. u. lies [illegible] statt [illegible].

[illegible] Beilage von [illegible] & Schüll in Düren.

[illegible] Verantwortlicher [illegible] E. A. Seemann. — Druck von August Fries in Leipzig.

19. Jahrgang. | Nr. 42.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten.

Inserate à 25 Pf. für die drei Mal gespaltene Petitzeile werden von jeder Buch- und Kunsthandlung angenommen.

4. September | 1884.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von Oktober bis Ende Juni jede Woche am Donnerstag, von Juli bis Ende September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst“ gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Kunstchronik Nr. 43 erscheint am 18. September.

Die akademische Kunstausstellung in Berlin.

Über den von der königl. Akademie der Künste veranstalteten Ausstellungen leuchtet schon seit Jahren kein günstiger Stern mehr, eigentlich seit jener Zeit, als die Ausstellungen aus dem vielgeschmähten Gebäude der Kunstakademie auswanderten und das provisorische Heim am Cantianplatz aufsuchten. Man dachte damals an ein Provisorium von fünf oder sechs Jahren. Jetzt sind neun Jahre verflossen, und wiederum hat die Ausstellung ihre Zuflucht zu der über dem Wasser auf Pfählen erbauten Bretterbude nehmen müssen, in welcher der Aufenthalt den ausgestellten Kunstwerken wie den besuchenden Menschen gleich nachteilig ist. Um wenigstens für die letzteren einen Teil der Unannehmlichkeiten zu verringern, hatte man die Eröffnung um eine Woche früher als gewöhnlich (auf den 24. August) und den Schluß auf den 19. Oktober anberaumt. An naßkalten Herbsttagen ist der Aufenthalt in der Baracke unerträglich. Unter solchen Umständen kann man die Entrüstung der Künstler über die traurigen Ausstellungsverhältnisse in Berlin leicht begreifen und bis zu einem gewissen Grade auch teilen. Das Polytechnikum in Charlottenburg hat sich sowohl wegen seiner weiten Entfernung von der Stadt als auch seiner für einen anderen Zweck berechneten Beleuchtungsverhältnisse wegen als ungeeignet erwiesen. Der angebotene Glaspalast der Hygieneausstellung hätte erst durch Einbauten brauchbar gemacht werden müssen. Man scheute wohl die Kosten, zumal diese Einbauten auch nur provisorisch hätten sein können, da der Palast nicht bloß für Kunst-, sondern auch für gewerbliche Ausstellungen allerlei Art benutzt werden soll. Es blieb also nur die Wahl zwischen dem alten Akademiegebäude und dem Holzbau. Wohl aus räumlichen Gründen entschied man sich für den letzteren. Denn daß die Beleuchtung auch in diesem eine mangelhafte ist, läßt sich nicht in Abrede stellen, obwohl bei dem Bau gerade darauf die sorgfältigsten Rücksichten genommen worden sind. In diesem Jahre kann man ganz besonders erkennen, welchen schädlichen Einfluß das grelle, breit und ungemildert einfallende Licht auf die Gemälde, — von den plastischen Kunstwerken gar nicht zu reden — übt. Es ist nämlich, wie zu erwarten war, eine Anzahl von Bildern Münchener Künstler von der internationalen Ausstellung des vorigen Jahres nach Berlin gekommen. Da wir diese Gemälde unter der, wie wir noch einmal hervorheben wollen, ganz vortrefflichen Beleuchtung des Münchener Glaspalastes und zwar bei der gleichen Tages- und Jahreszeit gesehen haben, können wir konstatiren, daß das Berliner Licht nicht nur ihre Wirkung erheblich schädigt, sondern auch die Physiognomie einzelner — wir nennen nur „Die Rettung der Edelweißpflückerin“ von Matthias Schmid und „Die Übergabe von Warschau an den großen Kurfürsten“ von W. [illegible] [illegible].

Man hätte in Berlin von den Münchenern lernen können, wie man das Licht einfängt oder ablenkt, gestaltet oder mildert, und vielleicht wäre schon durch

[illegible] Zenithlichten unter den Pultdächern das grelle Licht etwas abzudämpfen gewesen. Man hätte von den Münchenern auch noch anderes lernen können, z. B. eine größere Regsamkeit in dem Zusammenbringen einer respektablen Ausstellung. Während die Münchener alles mögliche in Bewegung gesetzt und Künstlerreisen gemacht haben, um ihre Ausstellung auf einen anständigen Fuß zu bringen, läßt man in Berlin hochmütig alles an sich herankommen. Wenn das Werben und Petitioniren nicht mit der Würde des akademischen Senats zu vereinbaren ist, was wir gern zugeben wollen, so müßte eben das Ausstellungswesen von Grund aus reformirt werden, damit wieder neues Leben in das alt und grau gewordene Institut hineinkommt und die große Kunstausstellung endlich einmal der Bedeutung der Reichshauptstadt würdig wird. Vor allen Dingen müßte das Ausland viel stärker zur Beteiligung herangezogen werden. Als ständiger Freund unserer Ausstellung ist von hervorragenden Künstlern des Auslandes eigentlich nur Alma Tadema zu nennen, welcher auch in diesem Jahre mit einer fein gemalten, anmutsvollen Idylle aus dem römischen Altertum und dem Porträt seiner Tochter erschienen ist. Die übrigen Einsendungen ausländischer Bilder rühren meist von Kunsthändlern her, wie z. B. die Scene vor dem Stiergefecht von dem Spanier Aranda und die keken, von fröhlicher Farbenlust schillernden Genrebilder des Italieners Vinea. Bei Jan Matejko, welcher sein kolossales, den Huldigungseid der Preußen vor dem Polenkönig Sigismund 1525 darstellendes Gemälde nebst zwei kleineren eingesendet hat, kann man in Anbetracht der unverhüllten Tendenz jenes Bildes nicht gut Wohlwollen für die Berliner Kunstausstellung, sondern eher einen anderen Zweck voraussetzen. Er sowohl als auch sein Landsmann Siemiradzki, von dem eine „Sommernacht im alten Pompeji" zu sehen ist, sind übrigens ordentliche Mitglieder der Berliner Akademie. Am bedauerlichsten für die Berliner Kunstausstellungen ist es jedenfalls, daß die österreichischen Künstler sich von Jahr zu Jahr eine immer größere Zurückhaltung auferlegen. Von nambafteren aus ihrer Mitte sind in diesem Jahre nur H. v. Angeli mit der allerdings recht virtuos behandelten Porträtskizze eines bärtigen Mannes, der Landschafter Robert Ruß mit einer stimmungsvollen Gewitterlandschaft, der Genremaler Karl Probst, die fleißige Camilla Friedländer und der Bildhauer Otto König vertreten.

Obgleich der provisorische Holzbau die Aufnahme einer bei weitem größeren Anzahl von Kunstwerken gestattet als die Räume des alten Akademiegebäudes, ist auch wieder etwa der fünfte Teil der eingesandten Kunstwerke zurückgewiesen worden. Nach einer Mitteilung von Seiten des Ausstellungsbüreaus sind nämlich vorwiegend räumliche Gründe bei der Zurückweisung maßgebend gewesen, und das wird uns auch einerseits durch private Mitteilungen von Seiten der betroffenen Künstler, andererseits durch die Thatsache bestätigt, daß zahlreiche der ausgestellten Werke noch tief unter dem Niveau der Mittelmäßigkeit stehen. Eine Künstlerin, Schülerin des Prof. Biermann, hat sich übrigens die Zurückweisung ihrer Einsendungen so zu Herzen genommen, daß sie sich vergiftete. Die Summe der ausgestellten Kunstwerke beläuft sich auf etwa 1100, von denen 900 auf die Malerei, 42 auf die graphischen Künste, 130 auf die Plastik und 17 auf die Architektur entfallen. Die letztere Abteilung schrumpft von Jahr zu Jahr mehr zusammen.

Wenn man auch nicht allzuviel zum Ruhme der Berliner Schule sagen kann, so muß man ihr doch das Verdienst lassen, daß sie einige Werke monumentalen oder — vorsichtiger ausgedrückt — dekorativen Charakters zu der Ausstellung beigesteuert hat. Es sind durchweg Staatsaufträge: Knille's vierter Fries für die Universitätsbibliothek in Berlin „Weimar 1803", „Die Taufe Wittekinds" von Paul Thumann (für die Aula des Gymnasiums in Minden), der Teil eines Frieses mit gymnastischen Übungen der Hellenen von O. Brausewetter (für die Aula des Gymnasiums in Bromberg), die kolossalen Bronzestatuen des großen Kurfürsten von Encke und Friedrich Wilhelms II. von Brunow, die gleichfalls kolossale Bronzebüste des Grafen Tauenzien von Otto Büchting, alle drei für die Herrscher- resp. Feldherrnhalle des Zeughauses, und das Gipsmodell zur Statue Schinkels für Neu-Ruppin von Max Wiese. Wie die „Siegreiche Heimkehr der Deutschen aus der Hermannsschlacht" beweist auch das von Thumann als Gegenstück gemalte Bild, daß selbst bei einer so musterhaften Kunstverwaltung, wie wir sie gegenwärtig in Preußen besitzen, Staatsaufträge bisweilen an den Unrechten kommen können. Das weitaus beste Historienbild hat in diesem Jahre der alte Julius Schrader in einer großen Anbetung der Könige geliefert, welche uns den greisen Meister noch in fortschreitender, Neues aufnehmender Entwicklung zeigt. Bei der Beurteilung der Leistungen der Berliner Schule darf übrigens nicht außer acht gelassen werden, daß Männer wie Menzel, Gussow, Paul Meyerheim, R. Begas, F. Schaper sich gar nicht beteiligt und andere, wie z. B. L. Knaus, so schwach vertreten sind, daß man sie lieber ganz vermißt hätte. Da dieser Bericht nur ein orientirender sein soll und wir uns näheres Eingehen auf die hervorragendsten Werke für den illustrirten Bericht der „Zeitschrift" vorbehalten, wollen wir nur konstatiren, daß von den bekannten Säulen der Berliner Schule

W. Amberg, Karl Becker (Karnevalfest beim Dogen von Venedig), R. Begas, F. Bellermann, Bennewitz von Loefen, G. Biermann, C. Bracht, C. Breitbach, Douzette, Ehrentraut, H. Eschke, W. Gentz, Graef, Gude, Graf Harrach, Hertel, L. Herden, v. Kameke, Körner, Carl Ludwig (früher in Stuttgart), Meyer von Bremen, Ockel, Pape, Paulsen (Bildnis des Großherzogs von Mecklenburg-Schwerin), Plockhorst, A. v. Werner (Moltke vor Sedan) und Fritz Werner mit vorwiegend tüchtigen Arbeiten anwesend sind, wenngleich keiner von ihnen etwas wesentlich Neues zu sagen weiß. Wir sehen dagegen mit Freuden auch in diesem Jahre, daß sich eine stattliche Zahl von jungen, glücklich aufstrebenden Talenten immer höher emporarbeitet und immer mehr Terrain in einer ganz bestimmten, gesund-realistischen Richtung gewinnt. Wir nennen hier nur vorläufig die Namen Fedor Encke, Conrad Fehr, Dammeier, R. Friese, R. Geiger, Henseler, Hochhaus, G. Koch, K. Lessing, Rechlin, Saltzmann und Schlabitz. Freilich können sie sich noch nicht ihren Münchener Genossen aus der gleichen Generation ebenbürtig an die Seite stellen. Aber man darf sich doch der Anfänge mit hoffnungsvollem Herzen freuen. Die Münchener sind übrigens in einer äußerst stattlichen und zum Teil auch imponierenden Kolonne angerückt. Außer den schon genannten Schmid und Rauber finden wir Baisch, Berninger, Brandt, Defregger, Dill, Gabl, Gebler, Grützner, Harburger, Hellquist, Höcker, Holmberg, Jakobides, F. A. Kaulbach, Mali, Claus Meyer („Rauchkollegium", ein Kapitalstück), Schönleber, R. Seitz, F. v. Uhde, F. Voltz und Wenglein — neben den bewährten alten Kräften also ziemlich alle, die durch die vorjährige Ausstellung zu Ansehen gelangt sind. Düsseldorf ist nicht minder zahlreich vertreten; aber die Autorität der Schule wird künstlerisch eigentlich nur durch zwei Namen nach Gebühr unterstützt, durch Oswald Achenbach (Straße in Neapel) und Chr. L. Bokelmann, dessen „Spielbank in Monte Carlo" freilich weniger als Komposition denn um der interessanten und geistvoll durchgeführten Details willen fesselt. In München hat auch Riefstahl gegenwärtig seinen Aufenthalt genommen. Seine „Glaubensboten in den rhätischen Alpen", welche einem heidnischen Pferdeopfer hindernd entgegentreten, können sich mit den großartigsten Kompositionen messen, die wir dem Meister verdanken. Einer bizarren Phantasie Böcklins, dem „Kampfe eines Kentauren mit einer Frau", hält glücklicherweise eine von erhabener Poesie erfüllte Gebirgslandschaft mit dem gefesselten Prometheus die Wage. Endlich sind noch aus Karlsruhe das Bildnis der Erbgroßherzogin von Oldenburg mit ihrer Tochter von F. Keller und einige sehr ansprechende Landschaften von Friedrich Kallmorgen zu erwähnen. Auch im Bereiche der Plastik lernen wir einige junge Talente — wir nennen hier nur Max Baumbach, R. Geiger, Max Meyer, Arthur Volkmann und Ernst Waegener — kennen, die uns ebenfalls durch siebe Hoffnungen über manches Unbefriedigende in der Gegenwart hinwegtäuschen.

Adolf Rosenberg.

Die Ausstellung von Kunstwerken aus Privatbesitz in Dresden.

C. G. Während es in Dresden jährlich bitterer empfunden wird, daß die Tage, da mit Semper und Bendemann, Schwind und Hübner, Rietschel und Hähnel ein lebensfrisches Künstlertum und freudiger Schaffensdrang an der Elbe einzogen, weiter und weiter entschwinden, da nun wieder der Tod einen jener großen Namen aus der schon so arg gelichteten Reihe unserer Altmeister strich; während ein gewisser Zug trauernder Resignation durch die Herzen aller ernsten Freunde unseres Kunstlebens geht, hat Architekt Hauschild, selbst einer der geschmackvollsten und kunstverständigsten Sammler, in Gemeinschaft mit seinen Sinnesgenossen Kommerzienrat Pilz und Geheimrat von Craushaar selbständig ein Werk geschaffen, mit dem er jenem Wünschen und Wollen unberechenbare Förderung bereitete: die Ausstellung von Kunstwerken aus Privatbesitz. Es ist dies nicht die erste ihrer Art, keineswegs die größte, aber vielleicht die anmutigste, die in neuerer Zeit veranstaltet worden ist. Sie ist geradezu berufen, Dresdens schwer beschädigten Ruf als Kunststadt, wenigstens nach einer Richtung hin, glänzend zu rehabilitiren, nämlich als Markt für hervorragende Kunstwerke.

Die 350 Bilder und 20 Skulpturwerke, welche hier zusammenkamen, bilden freilich keineswegs die Summe der im Dresdener Privatbesitz vorhandenen. Unsere beiden vornehmsten Privatgalerien sind nur mit wenigem oder gar nur mit Kleinigkeiten vertreten; zahlreiche wertvolle Anmeldungen mußten wegen Raummangels unberücksichtigt bleiben. Sie geben aber ein glänzendes Bild von dem Geschmack und dem Reichtum der Dresdener Käufer. Denn es ist nur sehr wenig Mittelgut, kein fades Sensationsstück unter den Bildwerken, dagegen eine solche Fülle des Meisterhaften in den fünf von Hauschild auf das ansprechendste dekorirten Räumen zusammengebracht, daß man überall die reinste Freude, jene wohlige Empfindung hat, wie bei dem Durchwandern der Säle eines mit fürstlichen Mitteln ausgestatteten Privathauses, dem Besitztum eines Mannes, der zwar nicht nach

einem System, nicht mit der Prätention, eine Galerie sich zu schaffen, von jeder Schule etwas zu besitzen, sammelt, der aber eine geläuterte Freude am Schönen überall mit dem Wunsch des Besitzes vereint und daher wohl hier und da einen Lieblingskünstler bevorzugt, nie aber, und dieses gerade um seiner Liebe willen, eine schwache Arbeit von ihm erwirbt.

Die Lieblinge der Dresdener Kunstfreunde sind sichtlich die beiden Achenbach, von denen Andreas mit 11, Oswald mit 11 meist großen Bildern vertreten sind, ferner Defregger mit 6, Fritz A. Kaulbach mit 10 meist kleineren Arbeiten.

Eine solche Fülle von Achenbachs beisammen zu sehen, ist ein seltener und ebenso lehrreicher wie erfrischender Genuß. Namentlich Andreas lernt man in seiner vollen, vielseitigen Größe kennen. Da ist ein „Strand von Scheveningen bei Gewitter“ aus dem Jahr 1848, mit großartigem Wolkeneffekt, mächtig tiefer Stimmung, höchster Zartheit in den hellen Lufttönen und dabei noch spitzem, im Detail arbeitenden Pinsel. Daran schließen sich Werke der folgenden Periode, eine „Holländische Marine“ von 1854 und noch ein Seestück von 1875 in kälterer, minder ruhiger Farbe, minder geschlossen und stimmungsvoll, doch breiter im Vortrag, wie in der Zeit der Kräftesammlung und des Zurückhaltens geschaffen, bis dann endlich die herrlichen Werke der letzten Periode entstanden, jene großartige dramatische Stimmung der „Mühlen im Hochwasser“ (1876), jene etwas ältere „Mühle im Sturmwinde“, jene Landschaft (Nr 2) — eigentlich nur eine großartige Studie von gelbgrauen Gewitterwolken, unter deren wuchtiger Größe das von flüchtigem Sonnenstrahl beleuchtete holländische Dorf sich niederzubeugen scheint, vor allem aber das auch räumlich ausgedehnteste „Judenviertel in Amsterdam“ (1867), eine jener Abendstimmungen von unvergleichlicher Tiefe und Farbigkeit des Lokaltones, von wahrem Zauber des im Mondlicht schillernden Meeresspiegels, von einer Beherrschung und Kraft des Lichtes im Halbdunkel, einer Klarheit im tiefsten Schatten, wie sie kaum die größten niederländischen Meister besaßen.

Nicht ganz so glücklich wie Andreas ist Oswald Achenbach vertreten. Ja ein neckisches Geschick hat sogar drei Bilder von fast ganz gleicher Stimmung zusammengetragen, drei neapolitanische Landschaften im Scirocco, mit rötlich blaugrauen Wolken, reiner, überaus feiner vornehmer Grundstimmung, am schönsten in dem Strandbild (Nr. 15), in welchem die reiche und überaus charakteristische Staffage, das Treiben an der Uferstraße, sich kräftig von dem Silberton der Ferne abhebt. Oswald Achenbach ist geradezu der Maler der Aussichten geworden, jener Fernblicke in vielgestaltigen Formen, deren naive Bewunderung durch das Publikum den Malern, die aus dem Gegenstande nichts zu machen wußten, meist ein vornehmes Lächeln abnötigte. Achenbach vermag es, die Schönheit der Fernsicht auch im Bilde wiederzugeben. So in dem leuchtend klaren Bilde, auf welchem man von der Höhe des Posilipp über Castel d'Oro und den Golf auf den Vesuv schaut und — ein schöner Beweis für die Vielseitigkeit des Meisters — der Blick auf den Rigi mit sonnenbeleuchtetem grünem Thal, im Vordergrund dessen weiße Häuser zwischen den zu Füßen des Beschauers hinstreichenden glänzenden Wolken hervorlugen. Mit dem Bruder hat er, wie gerade dieses Bild beweist, die seltene Fähigkeit gemein, farbig und doch nicht bunt zu sein, tiefe Kontraste nebeneinander setzen zu können, ohne die Stimmung zu alteriren, die Klarheit des klarsten Tages zu schildern, ohne die Weite der Luftperspektive zu verlieren.

Dagegen leidet die in Komposition und Farbenwuchtigkeit imponirende Schilderung des „Montblanc“ von O. v. Kameke im Mittelgrunde an gar zu bunter Farbung, wodurch dann die Ferne etwas zu trocken erscheint, während andererseits Ch. Hoguets sonst überaus interessante „Normannische Küste“, ein Blick von dem Kamm der hohen Uferberge auf das im bläulichen Dunste liegende Meer, in eine allerdings nicht unbeabsichtigte Eintönigkeit verfällt.

Die Bilder sind nicht nach einem System, sondern nach dekorativen Grundsätzen gehängt. Liegt doch stilistisch alles — bis auf die wenig bedeutende Abteilung alter Meister — trotz des Haders der Schulen dicht beisammen, zeigt sich doch überall unverkennbar der Geist eines gemeinsamen Strebens. Nur eine Spezialität der Ausstellung hat Laune oder Überlegung zusammengeführt — eine Sammlung kleiner weiblicher Studienköpfe, in der in erster Linie Defregger mit seinen Tirolerinnen köstlich vertreten ist. Welche herzige Frische, welch echte Gesundheit in diesen schelmisch lachenden Mädchenköpfen! Und doch wie sehr hat der große Meister in diesen kleinen Werken, wie in dem köstlichen, hier wieder der Öffentlichkeit zugänglich gemachten Genrebilde „In der Sennhütte“ Stil, wie scharf unterscheidet sich seine Art zu sehen und wiederzugeben von der anderer Pilotyschüler, wie äußert sich in Farbe und Zeichnung bei allem Streben nach Wahrheit in der individuellen Wiedergabe die Gewißheit, daß auch unsere Kunst dereinst nicht als unerfreulich nackter Realismus, sondern als vollberechtigter und prägnant stilistischer Ausdruck der Zeit kommenden Geschlechtern erscheinen wird.

Ja bei Fritz August Kaulbach, der mit „Lautenschlägerin“ und „Burgfräulein“ und einer Reihe kleiner Studienköpfe auf dem Plan erscheint, spricht sich dies noch deutlicher, vielleicht zu deutlich aus. Denn eine

weitgehende Gemeinschaft in der Erscheinung vermögen diese etwas verblasenen Frauenköpfe eben so wenig zu leugnen wie die Studienblätter von Gabriel Max: Mädchen von gelblichem Teint, weit offenen und weit auseinander stehenden Augen, in die eine unergründliche, rätselhafte Tiefe gesenkt ist. Studien von Ludw. Knaus, B. Vautier, H. v. Angeli, von welch letzterem auch ein Damenporträt zur Stelle ist, schließen sich in der interessanten Sammlung an.

Die Münchener Schule dürfte im allgemeinen am reichsten vertreten sein. Da ist Fr. v. Lenbach mit einem für den Meister charakteristischen Frauenporträt, H. Baisch mit „Kühen auf der Weide“, einem an derb gesunder Farbenkraft strotzenden Bilde, da sind ferner Josef Brandt mit größeren und kleineren Arbeiten, darunter namentlich einer mit bekannter Meisterschaft gezeichneten „Podolischen Post“, deren feingestimmter, grauer Silberton an Canaletto erinnert, Wilhelm Diez mit zwei Bildern, von welchen vorzugsweise die „Betrunkenen Soldaten“ Zeugnis von seinem Humor und seiner koloristischen Bedeutung ablegen, Ed. Grützner mit seinem berühmten „Ave Maria im Klosterkeller“ und zwei auch als psychologische Studien unvergleichlichen Darstellungen des heiteren Daseins trinkender Mönche — und anderes mehr.

Die Berliner Künstler sind nicht ganz gleichwertig vertreten. Ein Blatt von A. Menzel in Aquarell resp. Gouache, „Badende Jungen“, vermag trotz seiner durchaus charakteristischen Haltung den Meister nicht voll zu repräsentiren; besser geschieht dies durch den in Austerschalen mit der Lupe suchenden „Naturforscher“ für Fritz Werner. Carl Beckers „Morgengruß“, jenes vielfach reproduzirte Werk, wieder im Original begrüßen zu können, wird jedem willkommen sein, ebenso wie der erneute Anblick von Landschaften E. Hildebrandts. Von Ludwig Passini stammt ein großes, in Farbe wie Zeichnung gleich bedeutendes Aquarell „Kirchenscene“, ein mit dem Allerheiligsten durch die Reihen Knieender schreitender Priester, sowie eine im Tone noch wärmer und reicher gehaltene Bettlerin aus der Kirche dei Frari in Venedig, sowie die Darstellung einer lebensfrischen rothaarigen Italienerin, die mit kupfernen Kesseln ausgeht, um Wasser zu holen, — alles von jener inneren Wahrheit und Einfachheit, welche unbezwingbar zum Herzen spricht.

Abgesehen von den genannten Meistern zeigt sich noch in einer Anzahl Gemälden Düsseldorfs Beliebtheit bei den Dresdener Sammlern. Es ist durch Salentin, durch miniaturartig durchgebildete Geflügelstücke von C. Jutz, durch C. Lasch u. a. vertreten. Neben Karlsruhe, dem außer den prächtigen und mit Andreas Achenbach zu vergleichenden Arbeiten H. Schönlebers und Ferdinand Kellers Dresdener Theatervorhang auch die erst in jüngster Zeit geschaffenen stimmungsvollen Landschaften von Hans Gude zuzuweisen sind, tritt selbstverständlich Dresden selbst in zahlreichen Bildern auf. An der Spitze steht zweifellos Leon Pohle mit den rühmlichst bekannten Porträts des Königs und der Königin von Sachsen, und zwei weiteren Arbeiten, in denen er sich gleichfalls als berufener Maler der vornehmen Welt erweist, der jedoch nicht in schmeichelhafter Wiedergabe des Äußeren, sondern in der Vertiefung in das Seelische seine Aufgabe findet. Ferd. Pauwels steht wohl in einem weiblichen Bildnis wohl nicht ganz in seinem Gebiet, doch als geschmackvollen Meister der Farbe, den zu früh verstorbenen G. A. Kuntz in mehreren seiner etwas glatt, doch stets mit ebenso großer Liebe wie mit Verständnis durchgebildeten Arbeiten, unter welchen „Die Beichte“ in der erstaunlichen Kraft der Darstellung des psychologisch dramatischen Momentes schwer ihresgleichen finden wird. Eine Landschaft von Ludw. Richter, pietätvoll mit dem umschleierten Lorbeer geschmückt, Bilder von Paul Kießling, namentlich dessen von der Münchener Ausstellung bekannte Madonna, und eine wirkungsvolle Landschaft von R. Schuster seien ferner noch genannt.

Aus Paris finden sich fast nur zierliche, mit dem spitzen Pinsel geschaffene Arbeiten. Obenan steht Meissonier mit einer köstlichen Scene „Vor dem Wirtshaus“. Willem van Beers u. a. arbeiten mit pikanter Mache im Geiste von A. Stevens, Fichel liefert Darstellungen einzelner Individuen, C. Isabey Architektonisches. Aber auch im Gebiet der Kleinmalerei scheint Deutschland den Nachbar nicht mehr scheuen zu müssen. Breling in München, Friedländer und Pettenkofen in Wien u. a. geben dafür die Belege.

Ein besonderes Interesse gewinnt die Ausstellung ferner durch die Plastik. Wochenlang bildete gerade dieser Teil das unendlich variirte Gesprächsthema der kunstsinnigen Kreise Dresdens. Denn mehrere hervorragende Künstler versuchten die Frage Treu's: „Sollen wir unsere Statuen bemalen?“ praktisch zu beantworten.

Der außerordentlich feine, mit höchster Anmut wiedergegebene Frauenporträtkopf, welchen Carl Seffner modellirte, sowie die energisch charakterisirten weiblichen Büsten (Rumänierin, Studienkopf) von Robert Dietz, sind in voller naturalistischer Wahrheit, ersterer von Leon Pohle, bemalt worden. Mag man nun von dem Resultat an sich ergriffen oder unbefriedigt sein, — eines hat dies Vorgehen meines Erachtens zur Evidenz erwiesen, nämlich daß auch eine moderne bemalte Büste einen vollendet künstlerischen Eindruck machen kann. Diesen schon jetzt wirklich hervorzurufen, fehlt es wohl noch an der Technik, aber ich ge=

[illegible] ein, daß mich ein Blick von der lebendigen Wahrhaftigkeit der farbigen Plastik auf das zudringliche Weiß etwa der nebenan stehenden, kräftig modellirten Bismarckbüste von Rob. Henze ein für allemal belehrt hat, welchen Weg die Plastik in vielleicht nicht zu später Zeit gehen wird. Allerdings werden die Bildhauer sich gegen die Neuerung sträuben. Denn unverkennbar leidet die in einfarbigen statuarischen Werken so scharf betonte plastische Form unter der malerischen Hülle, tritt das Werk des Bildhauers zurück; dagegen wird aber die Einheit des Kunstwerkes durch die Farbe ganz außerordentlich gestärkt, denn sie faßt die plastischen Details erst recht zusammen, gliedert den Kopf in lebendiger Weise (wie unwahr wirkt z. B. in der Plastik das Auge und die Brauen!) und ermöglicht der Skulptur, bisher künstlerisch unmögliche Dinge ohne Künstelei auszusprechen.

Die Plastik bietet sonst noch eine Fülle interessanter kleiner Werke, von Albert Bierling trefflich gegossene kleinere Reproduktionen von D. Donndorfs Carl August und Albrecht dem Beherzten, Ch. Behrens' „Sabine", Diez' „Gänsedieb" u. a. m. Von Joh. Schilling findet man neben älteren Marmorreliefs eine Anzahl Büsten. Leider tragen dieselben mehr und mehr den Stempel der fabrikartigen Thätigkeit, in der sich der Schöpfer des Niederwalddenkmales seit einigen Jahren im Gegensatz zum Altmeister Hähnel gefällt, welcher bei unermüdlich erneuerter Umbildung einmal geschaffener Typen in echt antikem Sinn in der höchsten Verfeinerung den Ausdruck vollendeter Künstlerschaft sieht.

Schöpfungen des Kunstgewerbes erhöhen den Reiz der Ausstellung, meist ältere chinesische und italienische Vasen, Bronzen von Barbedienne, prächtige altpersische Teppiche und als Dresdener Spezialität die künstlerisch hochbedeutenden, in weiteren Kreisen lange noch nicht genug gewürdigten Silberschmiedearbeiten von E. Garten, Krüge, Becher, Teller, Pokale im Stil einer mit großer Feinheit der Empfindung nachgebildeten deutschen Renaissance.

Kunstlitteratur und Kunsthandel.

x. — **Jakob Burckhardts „Cicerone"** ist vor kurzem in fünfter, um 62 Seiten vermehrter Auflage bei Seemann in Leipzig erschienen. Die sorgsame Bearbeitung ist, wie bei der vierten Auflage, auch diesmal das Werk Wilhelm Bode's. Als Mitarbeiter war außer dem ursprünglichen Verfasser hauptsächlich H. von Geymüller thätig, dessen genaue Kenntnis der italienischen Architektur dem die Baukunst des Mittelalters und der Renaissance behandelnden Abschnitt wesentlich zu statten gekommen ist. Für die Anerkennung, welche das Werk auch im Auslande gefunden, spricht der Umstand, daß demnächst bei Didot in Paris eine französische Übersetzung erscheinen wird. Zu erwähnen bei dieser Gelegenheit ist, daß auch Burckhardts „Kultur der Renaissance" in [illegible] einen französischen Übersetzer gefunden hat.

Kunstschmiedearbeiten. Mit der Wiedergabe der kunstvollen schmiedeeisernen Gitter der früher fürstbischöflichen Residenz zu Würzburg beginnt Architekt Ohemann, Lehrer an der königl. Kunstgewerbeschule zu Berlin, eine Publikation von Kunstschmiedearbeiten aus dem 16.—18. Jahrhundert; in der Fortsetzung werden dann weitere, ebenso mustergültige Schmiedearbeiten, welche sich teils im Privatbesitz, teils in minder zugänglichen Klöstern und Schlössern Süddeutschlands befinden, zur Ausgabe gelangen. Ein besonderer Vorzug dieses im Verlage von Paul Bette erscheinenden Werkes ist es, daß die Einzelheiten, wie Schloßkasten, Schlagleisten, Kartouchen ꝛc., in genügend großem Maßstabe aufgenommen werden, so daß der Kunstschlosser sie gleich als Vorbild praktisch verwerten kann.

Nekrologe.

V. V. **Friedrich August von Nordheim**, der treffliche Bildhauer, ist am 13. August in Frankfurt a. M. längerem Leiden erlegen. 1813 bei Suhl geboren, widmete er sich der Gravir- und Stempelschneidekunst, kam nach dreijähriger Lehre in die königliche Münze nach Düsseldorf, erhielt dort ein Stipendium und besuchte nun die Düsseldorfer Kunstschule, wo er sich vorzugsweise der Skulptur widmete. Von besonderem Erfolge für ihn war eine sehr gelungene Büste des Prinzen Friedrich von Preußen. 1840 kam Nordheim nach Frankfurt, wo er im Atelier Eduard Schmidts von der Launitz arbeitete; die Absicht Friedrich Wilhelms IV., ihn nach Berlin zu ziehen, zerschlug sich, und Nordheim kehrte nach Düsseldorf zurück. Aber schon 1844 siedelte er ganz nach Frankfurt über. In Düsseldorf hat er noch die zur Feier der Grundsteinlegung des Weiterbaues des Kölner Domes geprägte Denkmünze geschnitten, wie er denn auch sonst zu seiner ersten Kunstübung gern und mit großem Erfolge zurückgekehrt ist. So rühren von ihm die in der letzten Zeit der freien Stadt Frankfurt von dieser geprägten Münzen her, die sich allgemeinen Beifall erworben haben. Am bekanntesten ist die Francofurtia des Doppelthalers, welche eine unbegründete und von dem Künstler stets aufs entschiedenste verneinte Sage in Zusammenhang mit der Schauspielerin Janauschek gebracht hat. Im Zusammenhang mit den Münzen sei auf die an mehreren Gebäuden angebrachten heraldischen Adler hingewiesen, für deren stilvolle Auffassung der Künstler ein ganz besonderes Geschick besaß. In dieselbe Richtung gehören die trefflich stilisirten Greife an den Treppenaufgängen des Frankfurter Opernhauses. Auch sonst war er bei der Ausschmückung von Bauten vielfach beschäftigt: wir erinnern an seine schönen Engel an der Weißfrauenkirche, an seine Arbeiten an der neuen Börse. Von Büsten seien die von Senckenberg in der Promenade, die Schmidts von der Launitz im Städelschen Institute, die Veits auf dem Mainzer Kirchhofe, von Statuen seine Arbeiten am Dome, sein Dürer und sein Holbein am Mittelbau des Städelschen Institutes erwähnt. Seine letzten Arbeiten waren dreizehn für das Nordportal des Domes bestimmte Statuen; daß er die im Modell fertigen Werke nur zum geringsten Teile noch in Stein ausführen konnte, verbitterte dem fleißigen und gewissenhaften Künstler die letzten Lebensstunden. Der Ernst, mit welchem er seine Aufgabe als Künstler erfaßte, seine hohe Begabung für charaktervolle Auffassung, seine rastlose Sorgfalt im Verfolgen der bestmöglichen Gestaltung seiner Werke, sichern ihm eine ehrenvolle

Stellung in der Kunstgeschichte; für Frankfurt ist sein Scheiden ein schwerer Verlust, um so mehr als sein gerader, biederer Charakter ihm in Künstler- und Freundeskreisen ein patriarchalisches Ansehen verlieh, welches für den Zusammenhalt von großer Bedeutung war. Mit ihm, dem Freunde Philipp Veits, ist wieder eine Stütze des Frankfurter Kunstlebens gebrochen, das solche Verluste nur schwer verwinden kann.

. Der **Landschaftsmaler und Direktor des Museums der bildenden Künste in Breslau, Albert Berg**, ist am 19. Aug. auf einer Sommerreise in Halberstadt gestorben. Er ward im Jahre 1825 in Berlin geboren und wurde von seiner Mutter für die diplomatische Laufbahn bestimmt, für welche er sich auf der Universität Genf vorbereitete, wo er zugleich aber im Atelier des Landschaftsmalers Guigon Kunststudien trieb. Seine Neigung für die Kunst wurde noch mehr durch Reisen verstärkt, die er 1844 mit dem Großherzoge von Mecklenburg-Schwerin nach Sizilien, Malta und Konstantinopel unternahm. Schon im folgenden Jahre durfte er sich ganz der Kunst widmen. Er ging nach Paris, dann wieder nach Italien und unternahm 1849 auf Anregung Alexander von Humboldts eine Reise nach Neu-Granada. Die auf derselben gesammelten Studien und Skizzen befinden sich in der Nationalgalerie, ebenso wie eine Sammlung von Ansichten aus Rhodus und Kleinasien, welche er in den Jahren 1853 und 1854 anfertigte. Einen Teil der südamerikanischen Studien gab er in 13 Lithographien 1854 unter dem Titel „Physiognomy of tropical vegetation in South-America" in London und Düsseldorf heraus. Seine hervorragende schriftstellerische Begabung dokumentirte er auch in dem 1862 erschienenen Werke „Die Insel Rhodos", welches er mit 72 Originalradirungen versah, und in dem großen Prachtwerke über die preußische Expedition nach Ostasien 1860—1862, welche er als Künstler begleitete. Er lieferte nicht nur die Vorlagen für die 108 Chromo- und Photolithographien, welche das Werk enthält, sondern verfaßte auch die Beschreibung der Reise in vier Bänden. In den siebziger Jahren widmete sich Berg wieder der Ölmalerei und zwar mit bedeutend besserem Erfolge, als im Beginne seiner Laufbahn. Einige Ansichten aus Griechenland, die sich im Besitze Kaiser Wilhelms und des Großherzogs von Mecklenburg-Schwerin befinden, zeichnen sich durch Glanz, Reichtum und Tiefe des Kolorits aus. Am 1[illegible]. Januar 1878 wurde Berg zum Direktor der Kunstsammlungen des von der Provinz Schlesien neugegründeten Museums der bildenden Künste gewählt, und er hat sich in dieser Stellung durch Aufstellung und Vermehrung der Gemäldesammlung, der Gypsabgüsse, der Bibliothek u. s. w. große Verdienste erworben.

Kunstunterricht und Kunstpflege.

.*. **Dem Jahresberichte der akademischen Hochschule für die bildenden Künste in Berlin** für das Lehrjahr 1883 bis August 1884 entnehmen wir, daß im Wintersemester zu den vorhandenen Klassen als neue eine Unterrichtsklasse für Kupferstechen und Radiren hinzutrat, mit deren Leitung der Kupferstecher Hans Meyer betraut wurde. Mit dem Schlusse des Wintersemesters schied infolge auf seinen Antrag eingeleiteter Pensionirung der Lehrer für Kostümkunde, Geh. Regierungsrat Professor H. Weiß, definitiv aus dem Verbande des Lehrerkollegiums, nachdem er bereits seit Anfang des Wintersemesters 1882/83 beurlaubt und in seinen amtlichen Funktionen durch den Geschichtsmaler A. von Heyden vertreten worden war. Eine Wiederbesetzung dieser Stelle ist bisher nicht erfolgt. Aus diesem Grunde fiel der Unterricht in der Kostümkunde während des Schuljahres 1883/84 aus. Der Hilfslehrer der Ornamentklasse, Maler Marschalk, welcher bisher nur während der zweiten Hälfte des Wintersemesters und während des Sommersemesters an der Anstalt thätig war, ist für die Dauer des ganzen Unterrichtsjahres angestellt worden. Wie in den voraufgegangenen Jahren bewilligte auch für dieses Jahr der Minister einen namhaften Betrag zur Vollendung der in Goslar begonnenen Arbeiten für einen dorthin zu richtenden Studienausflug einer Anzahl von Schülern der Ornamentklasse unter Leitung ihrer Lehrer Kuhn und Marschalk. Die Gesamtzahl der Studirenden betrug im Wintersemester 1883/84 300, von denen [illegible] Maler, 53 Bildhauer, 5 Kupferstecher, 1 Holzschneider, 1 Ciseleur, 5 Lithographen, 1 stud. phil. und 1 stud. rer. natur. waren, und im eben vollendeten Sommersemester 270, beziehungsweise 191 Maler, 40 Bildhauer, 4 Kupferstecher, 1 Xylograph, 1 Lithograph, 2 Zeichenlehrer, 1 Lehrer. Die Hochschule steht unter der Leitung des Direktors A. von Werner.

Konkurrenzen.

Sn. **Internationale Edelmetall-Ausstellung zu Nürnberg 1885.** Für diese von dem Bayerischen Kunstgewerbemuseum geplante Ausstellung beabsichtigt der Vorstand der genannten Anstalt ein künstlerisch ausgeführtes Plakat auf dem Wege der Konkurrenz zu beschaffen und hat für die besten Arbeiten [illegible]00 bez. 300 Mk. als Prämie ausgesetzt.

Personalnachrichten.

.*. Der **Bildhauer Professor Fritz Schaper** in Berlin ist nach stattgehabter Wahl vom Könige von Preußen zum stimmfähigen Ritter des Ordens pour le mérite ernannt worden.

.*. **Dem Vorsteher des Meisterateliers für Bildhauerkunst R. Toberentz** in Breslau ist, wie die „Breslauer Zeitung" mitteilt, vom Kuratorium des Museums der bildenden Künste seine Stellung zum 1. Okt. 1885 gekündigt worden.

Vermischte Nachrichten.

.*. **Der Bau des Museums in Olympia**, zu welchem F. Adler in Berlin den Entwurf geliefert hat, schreitet so rüstig vor, daß am 4. Juli das Richtfest gefeiert werden konnte. Durch die neue, von der Küste nach Pyrgos führende Eisenbahn wird der Besuch von Olympia jetzt sehr erleichtert.

.*. **In der Berg-Karmelkapelle der Kathedrale von Metz**, dem ältesten Teile derselben an ihrer südlichen Langseite, sind jüngst drei neue Glasfenster angebracht worden, welche von der Mayerschen Hofkunstanstalt in München ausgeführt worden sind. In einer Konkurrenz mit zwei französischen Kunstanstalten wurde den Entwürfen des Münchener Ateliers von den Donatoren der Vorzug gegeben. Die nach dem Wunsche derselben zur Darstellung gelangten Gegenstände sind nach ihren Motiven in den drei Fenstern eng mit einander verbunden. Die Hauptbilder zeigen Darstellungen aus der Legende der Jungfrau Maria, während für das Maßwerk und die unteren Felder der Fenster je zwei Einzelgestalten, beziehungsweise Scenen aus dem Leben von Heiligen, welche zur Geschichte der Kirche und des Bistums Metz in unmittelbarer Beziehung standen, gewählt sind. Die 2,50 m breiten und 13 m hohen Fenster sind im Charakter der Spätgotik ausgeführt.

Sammlung Saburow. Einer Mitteilung des Direktors der Eremitage in St. Petersburg zufolge hat dieselbe für die prachtvolle Terrakottensammlung des ehemaligen Botschafters Saburow 200000 Silberrubel oder 644000 Mk. gezahlt. Für die in den Besitz der Berliner Museen übergegangenen 94 Vasen und 60 Skulpturen erhielt Herr von Saburow etwas über 300000 Mark, endlich für die in den Besitz des Britischen Museums übergegangenen Bronzen und toreutischen Objekte 250000 Silberrubel oder 805000 Mk. In Summa erzielte Herr v. Saburow für seine Sammlung rund 1800000 Mk.

Zeitschriften.

The Magazine of Art. August.

The ship before steam. Von D. Hannay. (Mit Abbild.) — Old church plate. Von H. Whitehead. (Mit Abbild.) — Derby China. Past and present. Von E. Bradbury. — Vittore Carpaccio. Von F. Mabel Robinson. (Mit Abbild.)

L'Art. No. 485.

Charles le Brun. Von A. Genevay. (Mit Abbild.) — Les Holbein au musée de Munich. Von E. Michel. — Un pavage en vieille faïence de Rouen. Von Demoœede. (Mit Abbild.) — Rubens et la gravure sur bois. Von Henry Hymans. (Mit Abbild.)

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von August Fries in Leipzig.

19. Jahrgang. Nr. 43.

18. September 1884

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von Oktober bis Ende Juni [illegible] für bildende Kunst [illegible]

Inhalt: Die Marienburg und ihre Wiederherstellung [illegible]

Kunstchronik Nr. 44 erscheint am 2. Oktober.

Die Marienburg und ihre Wiederherstellung.

(Schluß.)

So stehen denn heute von dem alten Schloß eigentlich nur noch die Umfassungsmauern; die Gewölbe inwendig sind alle herausgebrochen, und an ihre Stelle Holzböden eingezogen, die bis vor wenigen Jahren als Getreidemagazine dienten. Aber wie wunderbar des Schicksals Fügungen sind! Das Wenige, das noch erhalten ist, genügt vollkommen, um klar die ursprüngliche Bauart erkennen zu lassen. Das Eigentümliche der gotischen Bauweise besteht ja in der genauen mathematischen Berechnung, in der streng logischen Durchbildung aller einzelnen Bauglieder. Wenn wir daher die Konsolen und Ansätze zu den Gewölberippen noch haben, so wissen wir auch ganz genau, wie die Rippen selbst gelaufen sind und wie das Ganze [illegible]. Dank den emsigen Forschungen des Herrn Regierungsbaumeister Steinbrecht, der auf Grund [illegible] Studien über Ordensbauten mit der Wiederherstellung der Marienburg betraut worden ist, hat sich nun an den Wänden wie im Schutt eine große Zahl solcher Bauteile gefunden, die eine durchaus zutreffende Erneuerung des Bauwerks ermöglicht. Ja, noch mehr! Selbst Farbenreste fanden sich vor, so daß jetzt auch eine Erneuerung des [illegible] Schmucks auf sicherer historischer Grundlage [illegible] kann. Ich selbst war Zeuge, wie Steinbrecht in eigener Person einzelne derartige Stücke aus dem sie umhüllenden Kalk und Schmutz [illegible] und sorgfältig [illegible], und wie [illegible] aus der [illegible] Masse [illegible] die schönen Profilierungen bei [illegible] ziemlich intensiv erhaltener Färbung herausschälten. Bedenkt man nun, daß man auch aus alten, vor die Zeit der Zerstörung zurückgehenden Abbildungen und Beschreibungen und [illegible] aus [illegible] Ähnlichkeiten in der Anlage der Ordensschlösser sich eine Anschauung über die ehemalige Gestaltung der Marienburg bilden kann, so wird man zugestehen, daß man sich bei der Wiederherstellung derselben auf ungleich sichererm geschichtlichen Boden bewegt, als [illegible] beim Kölner Dom, bei dem es sich eigentlich um [illegible] nach Maßgabe des [illegible] im Mittelalter ausgeführten Chores und Turmes [illegible] gehandelt hat. Zugleich hat [illegible] Durchforschung der Ordensbauten, speziell der Marienburg, manche greifbaren baugeschichtlichen Ergebnisse geliefert, die auch für die politische Geschichte von Wichtigkeit sind. Es hat sich herausgestellt, daß die Ordensschlösser weit älteren Ursprungs sind, als z. B. noch Lohmeyer in seiner Geschichte Ost- und Westpreußens annimmt. Sie sind [illegible] bereits im 13. Jahrhundert gebaut und zwar in der festen Gestalt, deren Reste noch heute für uns eine [illegible] Sprache führen. Es macht sich also ein ganz klarer Organisationsplan geltend, der bei der Besetzung und Eroberung des Landes von Anfang an [illegible]. Ich muß hier darauf verzichten, auf die Einzelheiten einzugehen, die mir Herr

Baumeister Steinbrecht in liebenswürdigster und uneigennützigster Weise aus seinen Forschungen mitteilte; er wird selbst an geeigneter Stelle darüber öffentlich berichten; aber jenes wichtige, eine Streitfrage endgültig abschließende Ergebnis glaubte ich doch schon jetzt den Lesern nicht vorenthalten zu sollen.

Was nun die Wiederherstellungsarbeiten selbst angeht, so ist bis jetzt folgendes fertig gestellt. Von dem Kreuzgange, der in zwei, an der südlichen Seite sogar in drei Stockwerken den Hof der Hochburg rings umgab, ist die nördliche Seite wieder aufgebaut. Der Kreuzgang zeigt strenge frühgotische Formen und macht einen überaus ernsten Eindruck. Von seinem oberen Stock führen Eingänge zu dem Kapitelsaal und der Kirche, welche beide zusammen die nördliche Seite des oberen Hochschlosses ausmachen. Die Thür zur Kirche ist unter dem Namen der „Goldenen Pforte" bekannt und ausgezeichnet durch die schönen, eigentümlich flach reliefirten Arbeiten in glasirtem und ungebranntem Thon (Greifen mit dem dreieckigen Ordensschild, Hunde u. s. w.). Ihre Entstehungszeit fällt nicht erst in den Anfang oder die Mitte des 14. Jahrhunderts, wie vielfach die Annahme ging, sondern nach Steinbrechts gewissenhaften Untersuchungen dürften sie dem ausgehenden 13. Jahrhundert, etwa den Jahren 1280–1290 angehören. Betritt man die Kirche, so wird der Blick zunächst noch durch viele Gerüste gehemmt, aber es läßt sich bereits erkennen, welch gewaltige Arbeit hier geschehen ist und wie bald der Raum wieder in seinem alten schönen, farbenprächtigen Glanz erstrahlen wird. Die Kirche ist ein einschiffiges Langhaus, an welches der Chor ohne weitere äußere Unterbrechung, nur durch eine geringe Erhöhung des Fußbodens erkennbar, sich anschließt. Hohe, nicht allzu dichte Fenster befinden sich an der Nordseite, während der Chor, der bekanntlich außen mit der grandiosen, nach Venedig, dem früheren Sitz der Hochmeister, weisenden, 8 m hohen Marienstatue in bunt reliefirtem Glasmosaik geziert ist, von allen Seiten Licht erhält. An jeder Wand sieht man neun Statuen, deren Konsolen, zum Teil in sehr drolliger und phantastischer Weise, fast durchgängig mit einem gekrönten Menschen zwischen zwei Teufeln, Affen oder sonstigen Unholden geschmückt sind, im Westen der Kirche eine schöne Kanzel. Den Hauptschmuck der Kirche aber bildet die an der Wand ringsherum laufende Malerei, die wieder neu aufgefrischt wird und die etwa der Mitte des 14. Jahrhunderts entstammt. Zwischen gotischen Baldachinen erblickt man Heiligengestalten aller Art, deren Bedeutung um so hervorragender wird, je näher sie sich dem Chore befinden. Aus ihrer großen Zahl nennen wir beispielsweise den heiligen Laurentius, die heil. Elisabet, Christus inmitten der fünf klugen und fünf thörichten Jungfrauen und anderes mehr. Oberhalb zwischen den einzelnen Spitzbogen gewahren wir auf der Südwand Engelsköpfe, auf der Nordwand dagegen teils Engels-, teils Teufelsköpfe oder entsprechende ganze Gestalten. Bemerkenswert ist bei diesen letzteren, daß mitunter das streng architektonische Prinzip durchbrochen wird und die Zeichnung des Figürlichen sich nicht an die architektonische Grenze hält, sondern sie überschreitet. Auch Wappen sind hier angebracht.

Die malerische Erneuerung ist dem Münchener Maler Weinmaier übertragen und darf durchweg als ganz vortrefflich bezeichnet werden; nur scheint es, als ob bei den Farben der einzelnen Schilde die damaligen Gesetze der Heraldik nicht ganz eingehalten wären. Die Gewölberippen der Decke sind bereits bunt bemalt, die Zwischenfelder sollen weiß bleiben, nur einzelne Majuskelbuchstaben über dem Chore machen eine Ausnahme. Über der geschilderten fortlaufenden Heiligenreihe zieht sich nach Aussage Steinbrechts eine Inschrift in Majuskelbuchstaben herum, welche sich auf die Erbauung der Kirche bezieht, die aber gegenwärtig noch nicht in Angriff genommen ist; später war sie durch eine andere, welche eine Ausbesserung unter polnischer Herrschaft meldete, in gewöhnlichen lateinischen Buchstaben übermalt worden. Was mit den Flächen der Wände über der Inschrift werden soll, ist noch nicht bestimmt; zunächst sollen die bunten Fenster eingesetzt und dann erst die Malereien ausgeführt werden, um unharmonische Töne zu vermeiden.

Unter dem Chor der Kirche befindet sich die Annakapelle, die Begräbnisstätte der Hochmeister; sie liegt wenige Stufen unterhalb des Erdfußbodens, so daß sie von der Feuchtigkeit sehr zu leiden hat. Sie ist bereits fertig und die Gewölberippen in kräftigen bunten Farben, rot, gold und blau bemalt. Die Konsolen sind zum Teil sehr komisch, während die Schlußsteine die bekannten christlichen Symbole, ferner Christus, Maria mit dem Christuskind, oder auch das Wappen in einem Dreiecksschild (schwarzes Kreuz auf Weiß, belegt mit schwarzem Adler auf Gold) zeigen. Auf beiden Seiten von Nord und Süd führt je eine Eingangspforte herunter mit interessanten Sandsteinarbeiten, die sich auf die Heilsgeschichte beziehen, und bemerkenswert genug deutliche Spuren der alten Bemalung aufweisen. – Noch zu erwähnen sind die Grabsteine dieser Kapelle, von denen drei wohlerhalten sind.

Nach der Kirche soll nun sofort der Kapitelsaal in Angriff genommen werden. Das Hochschloß insgesamt gedenkt Steinbrecht in sechs Jahren herzustellen, vorausgesetzt, daß in der Zahlung der Gelder keine Stockung eintritt. Danach werden auch die Außenwerke, besonders der Danzk, der arg in Trümmern liegt, aufgeführt.

Sache des Publikums aber wird es sein, durch eifrige Beiträge es zu ermöglichen, daß nun auch die inneren Räume genügend ausgestattet werden, daß die Arbeit nicht wieder liegen bleibt. Eine Bestimmung der Räume wird sich schon finden, man denkt an die Einrichtung einzelner Zimmer als Wohnung für durchreisende Mitglieder des königlichen Hauses oder für dauernden Aufenthalt derselben, wohl auch an ein Museum. Sei dem nun wie ihm wolle, es ist ein großes Verdienst der preußischen Regierung, den Wiederaufbau des Schlosses ins Werk gesetzt zu haben und damit uns das edelste und schönste Denkmal weltlicher Baukunst in Deutschland, „das die wuchtige Kraft des Nordens mit den träumerischen Reizen des Südens verband“, in seinem ursprünglichen Glanze wieder vorzuführen.

Pfingsten 1884. Hermann Ehrenberg.

Korrespondenz.

Frankfurt a. M., Ende August 1884.

Wer eine Skizze des Frankfurter Kunstlebens in großen Zügen entwerfen wollte, müßte in erster Linie von dem bedeutenden Aufschwung in der Architektur berichten. Eine Schilderung der hervorragendsten Neubauten, eine Würdigung der auf diesem Gebiete zu Tage tretenden Bestrebungen soll indes mit diesen Zeilen nicht versucht werden; unsere Bemerkungen erstrecken sich vielmehr auf eine weniger glänzende Seite der Kunstthätigkeit in Frankfurt a. M.: auf die Leistungen in der Malerei, wie sie auf den Ausstellungen des „Kunstvereins“ zu Tage treten.

Im allgemeinen ist es lediglich die ältere Generation hier thätiger Künstler, welche Zeugnis von einer bedeutenderen Leistungsfähigkeit ablegt. Zwar können die Ausstellungen keinen Anspruch auf Vollständigkeit in der Vorführung von Werken Frankfurter Maler erheben — wir vermissen seit geraumer Zeit ungern die Namen eines Schreyer, Klimsch, Dielmann, Peter Becker, W. A. Beer u. a. m. — allein die trefflichen Genrebilder von Anton Burger, die stimmungsvollen Landschaften von Maurer und Höffler sind wohl geeignet, das tüchtige Können der älteren Künstlergeneration zu veranschaulichen; sie genügen vollständig zu dem Nachweis, wie sehr die große Menge der jüngeren Maler zurückgeblieben ist, — ein Eindruck der noch verstärkt würde, wenn wir die Werke fremder hier ausstellender Künstler zur Vergleichung heranziehen wollten.

Von den Bildern Anton Burgers heben wir die Interieurs hervor. Ein immer geistvolles, feines Kolorit, eine keck hingeworfene, bei aller Leichtigkeit charakteristische Zeichnung, das deutliche Vorwalten einer das Ganze wie mit lebendigem Odem durchdringenden künstlerischen Empfindung — das sind Merkmale eines echten Künstlers. Die Vorwürfe seiner Bilder sind keine weltbewegenden Haupt- und Staatsaktionen: einfache, „kleine Leute“ — der Schmied am Amboß, der Schuster beim Leisten, der wettergebräunte Förster auf der Pirsch oder im Kreise lustiger Gesellen, das alte Mütterchen am rauchenden Herd — kurz das traulich, gemütvolle Kleinleben in Dorf und Stadt, das ist sein Feld, da weiß er seine Kunst mit liebenswürdigem Humor zu paaren, und wo er sie sucht, da [illegible]. [illegible] finden wir auch in Burgers größeren Bildern, wo er uns hinausführt aus dem Dunstkreis enger Behausungen, hinaus in Wald und Fluren. Doch [illegible] es uns bedünken, als verlören sie an überzeugender Kraft und Wahrheit bei der Übertragung in größeren Rahmen. Das feine lasirende Spiel weniger Tinten, die an die besten Niederländer erinnernde Art, wie der Künstler diese Farbenskala mit einem Grundton — meist ein goldiges Braun — zu immer harmonischem Kolorit abstimmt, das alles kommt trefflich auf jenen kleinen Bildchen zur Geltung. Auf den größeren Gemälden hingegen verblaßt die Wirkung so seltener Vorzüge: der Mangel an energischer Hervorhebung der Körperlichkeit durch Licht und Schatten macht sich fühlbar, wir wünschten eine strengere Zeichnung, einen pastoseren Auftrag der Pigmente, eine weniger flotte — um nicht zu sagen flüchtige — Behandlung des Details.

Maurer und Höffler rivalisiren mit mehreren Taunuslandschaften. Maurer ist kräftig, zuweilen herb in Zeichnung und Kolorit, und doch erscheint sein Laubwerk mitunter wollig und verblasen. Höffler sucht durch stimmungsvolle Behandlung der Lufttöne zu interessiren, er malt uns das Helldunkel tiefer Waldgründe, das duftige Verschwimmen nebeliger Fernen, gerät aber leicht in dem Streben nach [illegible] Behandlung ins Bunte und [illegible].

[illegible] noch die kühlen, leicht gehaltenen Landschaften von P. Burnitz, dessen [illegible] nüchterne Auffassungsweise Schule zu machen scheint.

Gehen wir nun zu den Leistungen der jüngeren Maler über, so können wir ein [illegible] kaum unterdrücken.

Ein befremdliches Beharren auf dem einmal mühsam erklommenen Standpunkt, ein konsequentes Sicheinschließen in den [illegible] Anschauungen, in die bequeme Hülle subjektivster Empfindungsweise, — diese und ähnliche Beobachtungen drängen sich dem Kunstfreund auf Schritt und Tritt auf. Selbst die gerühmte Kronberger Schule, d. h. die an Dielmann und Burger sich anlehnende Malergruppe, ist nicht von dem Vorwurf vornehmer Reserviertheit, sublimen Ignorirens der um sie her treibenden Welt freizusprechen.

Es ist aber ein [illegible] Irrtum von Seiten des Künstlers, wenn er, aus übertriebenem Selbstgefühl stolz auf die Leistungen anderer, sich vorzeitig in seinem selbstgezogenen Kreise zurückzieht, jedem Eingriff fremder Hand mit einem noli me tangere wehrend, als ob im Leben eines jeden — mehr oder weniger natürlich — nicht ganz von selbst und nie zu spät die Zeit dogmatischer Abgeschlossenheit gegen äußere Einflüsse heranträte! Kein Wunder, wenn bei solcher Monomanie der Künstler die köstliche Gabe selbst mit der [illegible] kann, in trostloser Einseitigkeit zu verkümmern, — wenn so eigensinnige [illegible] in die seltsam karrikierende Manier des Originals [illegible].

Letzterer Vorwurf trifft namentlich Hans Thoma, dessen phantastische Malereien, wie man uns versichert, in England großen Absatz finden sollen. Flagrante [illegible] gegen alle gesunde Vernunft! Von den Bildern des [illegible] Künstlers wollen wir nur das „Die Quelle" darstellende besprechen.

Auf grasgrüner Wiese sitzt ein kleiner magerer Knabe, offenbar bemüht, einer Lyra Töne zu entlocken, ohne jedoch, so scheint es, seiner Zuhörerin — einer Jungfrau im Kostüm paradiesischer Unschuld — sonderlich zu imponieren. Wenigstens bekundet die auf einem Steine neben einer sprudelnden Quelle sitzende Gestalt — mit dem Rücken gegen den Beschauer — kein Interesse an dem musikalischen Bemühen des jugendlichen Virtuosen, ebenso wenig ein Bübchen, das neben der in sich versunkenen Maid in seltsam verzeichneter Attitüde und mit einem wahren Kladderadatsch-Gesicht ein harmloses Spiel mit einer Eidechse treibt. — So seltsam aber Thoma in der Erfindung ist, so sonderbar ist er auch als Kolorist. Den Mangel an stimmungsvoller Abtönung der Tinten zu einheitlicher Wirkung sucht er ungeschickt genug durch den rein materiellen Reiz der „schönen" Farbe zu verdecken.

Und diese groben Versündigungen an dem guten Geschmack sind halbdutzendweise ausgestellt! Mancher närrische Kauz bleibt verblüfft mehr als bewundernd stehen vor diesen sonderbaren Gebilden, und siehe da, das tiefe Geheimnis echter Kunst thut sich ihm auf. Ich hab's, ruft er, ich hab's, das Arcanum aller Kunst, das ist die wahre Art zu malen, und das der Meister; dem will ich folgen! Und in der That, nicht gar lang nachher erscheint ein Bild „Die Durchgänger" [illegible], so seltsam, daß man meint, der Maler sei bei Thoma in die Schule gegangen.

Wir beabsichtigen nicht, noch mehr der ausgestellten Objekte Frankfurter Künstler unter die kritische Lupe zu nehmen, es ist zu schwer, etwas [illegible]. Kein Bild vermöchten wir zu nennen, das über das Niveau dilettantischen Mittelgutes hinausragt, von einem Fortschritt keine Spur.

Da wäre wohl ein frischer Luftzug am Platz. Doch von wem soll eine Förderung der Kunstthätigkeit auf dem Gebiete der Malerei ausgehen?

Es ist unverkennbar, daß der geistig nivellierende Einfluß der Kunstvereine die Massenproduktion mittelmäßiger, aber — weil dem Durchschnittsverständnis des weiteren Kreises der sog. Kunstfreunde am leichtesten zugänglich — gangbarer Bilderware sich in bedauerlichem Maße steigert. So lang aber unter dem Schlagwort „Kunst" eine wahre Flut dilettantischer Produkte den Kunstmarkt überschwemmt, so lang kann von einer würdigen Repräsentation der jüngeren Frankfurter Malerei im Kunstvereine nicht wohl die Rede sein. Auch die Künstlergesellschaft kann nicht den Mittelpunkt für die Kunstbestrebungen am hiesigen Orte bilden. Bei dem geringen Gemeingefühl ihrer Mitglieder hat sie mit der Ordnung innerer Angelegenheiten zu viel Mühe und Plage, als daß sie in wirksamer Weise die Initiative ergreifen könnte. Was nun vollends das Städelsche Institut angeht, so ist der Einfluß desselben thatsächlich nur imaginärer Natur. Wer das von allgemeiner Ehrfurcht schützend umbaute Fortvegetiren dieser Kunstschule zu beobachten Gelegenheit hat, dem schwindet gar bald jede Hoffnung auf eine Förderung von dieser Seite her.

Und nun das Publikum, der „kunstsinnige" Demos?

Sein Verhalten bei solchen Zuständen ist bezeichnend genug: mit unerschütterlichem Gleichmut durchpilgert er in regelmäßiger Folge die bildergefüllten Räume des Kunstvereins. Kein Laut des Erstaunens über den bedenklichen Rückstand hiesiger Leistungen im Vergleich zu fremder Kunstübung, kein mißbilligendes Wort über die mit so provocirendem Selbstgefühle zu Tage tretende gemalte Befriedigung dilettantischen Kunsttriebes! Die humane Milde, welche keinen Tadel auszusprechen vermag, ohne ihm etwas Rühmliches nachzuschicken, die freundliche Weitherzigkeit, die jeder Manier gerecht werden möchte — diese liebenswürdigen Tugenden sind eben nirgends mehr zu Hause als in der schönen Mainstadt. Der ungemeine Bedarf an gegenseitiger Hochachtung gemahnt unwillkürlich an die gute alte Zeit der freien Reichsstadt, und wo so viele sonst wackere Leute mehr oder minder passabel den Pinsel zu führen wähnen, da blüht, wenn nicht die Kunst, so doch die Kamaraderie, die das Bewunderungsgeschäft mit unleugbarer Routine und sichtlichem Erfolge zu betreiben weiß.

λ.

Nekrologe.

** **Der Architekt Paul Abadie** [illegible] Paris im 72. Lebensjahre [illegible] tung Viollet le Duc an, [illegible] 1845 bei der Restauration der [illegible] baute die St. Ferdinands-[illegible] in Bordeaux, [illegible] in Angoulême und [illegible] Diözesanarchitekt zahlreiche Kirchen. Sein [illegible] 1874 übertragene Bau der [illegible] martre in Paris, hat er [illegible] Bau aus Mangel an Mitteln [illegible].

* **Giuseppe de' Nittis**, der [illegible] schaftsmaler, ist am 22. August in [illegible] Alter von 38 Jahren gestorben. [illegible] letta in der Provinz Neapel [illegible] Talent schon frühzeitig in [illegible] Kunstschule in Neapel [illegible] aber bald auf eigene [illegible] tal, mit welchem er sich 1868 auf den [illegible] Unterwegs wurde ihm das Geld von [illegible] **indessen ermöglichte ihm eine Unterstützung seiner Brüder, sein** Vorhaben auszuführen. Er trat in Paris [illegible] Atelier des Malers G. Brandon [illegible] mehr an Gérôme und Meissonier an. [illegible] er zunächst einige Genrebilder und stellte [illegible] **beim Antiquar" und einen „Übergang über die Eisenbahn", 1870 den „Intimen Empfang" und die „Frau mit dem** Papagei" im Pariser Salon aus. [illegible] brachte er in Italien zu. Der „Weg von [illegible] disi" (1872) und der „Ausflug vom Vesuv" [illegible] Früchte dieses Aufenthaltes. Das ihm am [illegible] **Gebiet seines Schaffens, auf welches er im Jahre 1874 ge**riet, war jedoch die Schilderung des [illegible] **lebens großer Städte in den Mittelpunkten des öffentlichen** Verkehrs. Seit 1875 stellte er eine lange Reihe von [illegible] ansichten u. dergl. aus Paris und London [illegible] rell aus, von denen wir die Place de la Concorde [illegible] den Pyramidenplatz (1876), Boulevard [illegible] Pont Royal, Place St. Augustin (1877), eine [illegible] den Triumphbogen (1878) und aus London [illegible] Square, Nelson Monument und [illegible] Bridge City [illegible] **heben. Mit einer eleganten Zeichnung und mit pikanter Charakteristik der zahlreichen Figuren, welche diese Straßenbilder belebten, verband er ein feines Naturgefühl: die ver**schiedenen Stimmungen der [illegible] **zeiten, die mit Rauch erfüllte Atmosphäre, den Straßenstaub,** den feuchten Nebel der Themse und [illegible] **stand er mit außerordentlicher Virtuosität wiederzugeben.** Gewöhnt, viel im Freien zu studiren und zu arbeiten, [illegible] **er, sich darin mit den Impressionisten begegnend, nach immer** größerer Helligkeit des Tones und [illegible] **in seinen letzten Jahren mit großer Vorliebe die Pastellmalerei, jedoch nicht auf Papier, sondern auf präparirter Leinwand. Er nahm hierbei seine Motive vornehmlich aus dem Leben und Treiben der eleganten Welt, wie es sich namentlich bei Wettrennen, Korsos, in den Seebädern und auf den öffentlichen Promenaden entfaltet. Ein Brustleiden hat dem Leben des begabten Künstlers ein vorzeitiges Ende bereitet.**

** **Der Historien- und Porträtmaler** Professor Clemens **Bewer ist am 2. September in Bonn gestorben.** Er war am 30. Mai 1820 in Aachen geboren und [illegible] **dorf unter Sohn der Malerei. Als junger Künstler ging er** nach Antwerpen und Paris, wo er [illegible] **liche Bild: „Die Flucht der Maria Stuart", und ein anderes,** „Romeo und Julia", malte, [illegible] **gehört. Nach Düsseldorf zurückgekehrt, vollendete er seine großen Bilder: „Tasso, sein befreites Jerusalem am Hofe von** Ferrara vorlesend", und „Der [illegible] **burg", welche nach Amerika verkauft wurden. Das städtische** Museum in Köln besitzt von ihm eine [illegible] gemalte „Judith **mit dem Haupte des Holofernes". Dem Porträt wandte sich der Künstler speziell in der späteren Zeit seines Lebens mit** größtem Erfolg zu.

Kunsthistorisches.

** Auffindung [illegible] man der „Neuen freien Presse" schreibt, hat man in dem nahe bei Klagenfurt am Beginne des historisch interessanten Zollfeldes gelegenen Maria Saal gelegentlich der vorgenommenen [illegible] Dome eine überraschende Entdeckung gemacht. Als man an der Mauer der Evangeliumseite des Presbyteriums die Gipstünche entfernte, kam unter letzterer bis fast zur halben Höhe der Wand und in der ganzen Länge derselben eine große [illegible] kindes durch die drei Könige dar. An der Unterseite giebt die Inschrift etwas über die Entstehung dieser Malerei bekannt; sie lautet, soweit bis jetzt ihre Entzifferung möglich [illegible] millesimo quadringentesimo . . . Jedenfalls stammt das [illegible] halb desselben sind Spuren eines zweiten großen Gemäldes zu Tage getreten.

[illegible] Das „Archief voor Nederlandsche Kunstgeschiedenis" [illegible] teilung über ein Bildnis des Erasmus von Rotterdam, welches Albrecht Dürer gefertigt haben soll und das Gerard [illegible] der Stadt Rotterdam zum Geschenk machte. Leider besitzt diese das Bildnis nicht mehr; es ist verschwunden, ohne daß sich eine Spur erhalten hätte, die man verfolgen könnte, um dasselbe vielleicht wieder aufzufinden. Die bei der Übergabe geführte Korrespondenz ist im „Archief" abgedruckt. [illegible] conterfeit in den Jare 1522" war, und daß Erasmus dem Dürer hierzu selbst gesessen hat. Ein Porträt desselben von dem Meister ist bisher nicht bekannt, und hat wohl schwerlich existirt: vielleicht ist darunter eine der beiden Kohlenzeichnungen gemeint, zu denen der berühmte Gelehrte 1520 zu Brüssel Dürer gesessen und von denen sich heute ein [illegible] Paris befindet.

[illegible] In Brindisi [illegible] entdeckt, welches fünf Meter Länge und drei Meter Breite mißt. Dasselbe stellt das Labyrinth des Dädalos dar. Das Straßengewirr ist in demselben nicht wie auf anderen Abbildungen mit geraden, sondern durch krumme Linien angegeben. Im Mittelpunkte des Labyrinths befindet sich ein [illegible] Seite, auf welchem der Künstler mit großer Kunst den Kampf des Theseus und des Minotauros veranschaulicht. Theseus ist in dem Augenblicke dargestellt, in welchem er dem bereits auf das Knie gesunkenen Gegner den Gnadenstoß erteilt mit einer krummen Keule. Rund um das Labyrinth erblickt man aufrechtstehende Keulen, auf welchen sich Elstern niedergesetzt haben. Man hält dieselben für eine Anspielung auf die von Dädalos fabrizirten automatischen Vögel. Das bedeutsame Mosaik wird in dem städtischen Museum von Brindisi aufbewahrt werden.

Konkurrenzen.

[illegible] Italienische [illegible] welche die italienische Regierung für den besten Plan resp. [illegible] hatte, ist ohne Erfolg geblieben. Keines der 19 Projekte wurde von den Preisrichtern als durchaus entsprechend gefunden. Als bester Entwurf wurde anerkannt: Nr. 12 vom [illegible] derini in Perugia. Ein jeder dieser drei Bewerber erhielt [illegible] Entwürfe gelangt jedoch zur Ausführung.

— Am den Bau des Reichsgerichtshauses in Leipzig [illegible]

Personalnachrichten.

Freiherr Karl von Hasenauer [illegible]

Albertina. [illegible] kar ernannt.

Der Porträtmaler Fritz Paulsen in [illegible]

Professor und Bildhauer Fritz Schaper in Berlin, [illegible] akademie ernannt worden.

Der böhmische Maler Vaclav Brozik hat den Orden der Ehrenlegion erhalten.

Sammlungen und Ausstellungen.

Die Matejko-Ausstellung in Posen. [illegible] nisch-nationaler Tendenz, sei es, daß sie das Polentum in [illegible] stellen, wie in der „Huldigung Preußens nach dem Thorner [illegible] der letzteren Gruppe gehören die beiden in Posen ausgestellten Historienbilder, „Die Predigt des Skarga" und „Die Prophezeiung des Wernyhora". Jene ist bekannt; sie ist bereits vor zwanzig Jahren gemalt, hat aber noch nichts von ihrer Jugendfrische eingebüßt. Mit interessanter, echt polnischer Charakteristik ist die Wirkung der Predigt des greisen [illegible] verhängnisvoll gewordenen Einfluß gewann, auf die versammelten Großen dargestellt. Das andere, gleichfalls monumental gehaltene, erst in diesem Jahre vollendete Bild bezieht sich auf einen Kosakenhauptmann Wernyhora, der in [illegible] bare Voraussagungen über den drohenden Untergang Polens und die Notwendigkeit des Zusammenhaltens aller slavi[illegible] verzückten Greis in der Mitte einer Gruppe, die sich etwas [illegible] gleichfalls noch nicht alten Porträts der beiden Töchter des Künstlers, seines Sohnes, (das eine mit der Jahreszahl 1882), [illegible] Feinheit und Genauigkeit, in der reichsten Farbenpracht stellt [illegible] etwas, ohne das jedes im Einzelnen noch so trefflich durch[illegible] Entweder herrscht ein eigentümlicher bläulich-violetter Ton vor, wie bei der Predigt des Skarga und dem Porträt [illegible] aneinander, wie in den Porträts seiner Kinder, die jeder [illegible] [illegible] macht sich auch noch ein anderer Mangel in der Begabung des Künstlers sehr bemerkbar. Es fehlt demselben [illegible] an jeder Kenntnis der Luftperspektive; der Mond, der halbrechts hinter dem Kosaken steht, scheint sich unmittelbar ohne räumliche Trennung hinter demselben zu befinden und sieht aus wie ein Heiligenschein, der sich etwas verschoben hat. Hinsichtlich der Beleuchtung weiß man gar nicht, woran man ist; sie ist voll von inneren Widersprüchen. — So hoch Matejko von seinen Landsleuten verehrt wird, so verschließen sie sich doch nicht ganz diesen offenbaren Fehlern, und Professor Szokalski aus Krakau hat dieselben sogar in einem Vortrage, den er in der litterarischen Abteilung des Posener „Vereins der Freunde der Wissenschaften" am 10. Juni über das Thema „Physiologische Betrachtungen über die Werke Matejko's" gehalten hat, wissenschaftlich zu erklären versucht. Interessant war dabei die Mitteilung, daß Matejko an einem Augenübel und besonderer Kurzsichtigkeit leide, die ihn selbst die gerügten Fehler gar nicht wahrnehmen lasse.

Die vielumworbenen Gemälde des Herzogs von Marlborough haben nun endlich ihre Käufer gefunden. Die englische Regierung hat Rafaels Madonna Ansidei für 70000 Pfd. und van Dycks „Karl I. zu Pferde" für 17500 Pfd. angekauft. Die beiden Rubens sind für 50000 Pfd. in den Besitz von Privatpersonen übergegangen, deren Namen noch nicht bekannt geworden sind.

Die Gemäldesammlung des verstorbenen Bankiers Löbbecke in Braunschweig, die von der vor kurzem gleichfalls verstorbenen Gattin desselben der Stadt Braunschweig vermacht worden ist, ist, wie der „Magd. Ztg." geschrieben wird, dem Magistrate überwiesen und nach dem Altstadtrathause gebracht worden. Die Löbbecke'sche Sammlung enthält 48, meist aus den 30er und 40er Jahren stammende Gemälde. Von namhaften Meistern sind u. a. vertreten: H. Bürkel durch eine „Heuernte im bayerischen Hochlande bei heranziehendem Gewitter", A. Adam durch ein 1830 gemaltes Pferdestück, A. F. Schelver durch ein Genrebild, heimkehrende [illegible] darstellend, D. Quaglio durch eine Kirchenansicht und eine Ansicht des Braunschweiger Altstadtmarktes, Lessing durch eine große Gebirgslandschaft bei ausbrechendem Gewitter, Andreas Achenbach mit einer aus dem Jahre 1837 stammenden Strandansicht von Scheweningen, C. Scheuren durch eine Landschaft mit mittelalterlicher Staffage, J. G. ten Kate durch eine Hafenansicht im Winter und Riedel durch eine „Neapolitanische Fischerfamilie".

Vermischte Nachrichten.

Das Augsburger Rathaus. Das Wahrzeichen Augsburgs aus seiner Glanzperiode, das berühmte Rathaus, das [illegible] und zugleich der herrlichste Profanbau Deutschlands aus dem 17. Jahrhundert, soll — kürzlich erst von den unwürdigen Anhängseln einer früheren Zeit befreit — nunmehr nach Beschluß der Gemeindekollegien die [illegible] der Ostfront neugewonnene Pracht [illegible] zu Bureauzwecken wieder verlieren. Gerade diese Ostfassade macht auf den Beschauer einen so großartigen Eindruck, wie nicht leicht ein anderer Bau, und vermöge der Vermehrung um ein Stockwerk und des ansteigenden Terrains wirkt eben sie weitaus imposanter, als die bisher allein sichtbare Westfront. Eine Stadt, die wie Augsburg in ihrem Rathause ein Baudenkmal allerersten Ranges besitzt, kann — so sagt ein öffentlicher Aufruf, der von hervorragenden Augsburger Bürgern unterzeichnet ist, — dasselbe nicht einfach dem praktischen Bedürfnisse zuliebe ummodeln, — sie hat der Kunst und der Welt gegenüber die moralische Verpflichtung, dasselbe in seinem vollen Glanz zu erhalten, ja es muß dies geradezu Ehrensache für sie sein. Die Unterzeichner protestiren daher gegen den von der Gemeindeverwaltung projektirten Neubau im Namen der Kunst und der Würde der Stadt, und fordern ihre Mitbürger zum Anschluß an den Protest auf. „Unter ganz besonderer Betonung der unvergleichlichen Schönheit des zu rettenden Bauwerkes" haben sich aus München dem Protest angeschlossen: G. Hauberrisser, Architekt, Dr. Georg Hirth, Schriftsteller, Gabriel Seidl, Architekt, Fr. Thiersch, königl. Professor und Architekt.

L. v. F. **In Messina** brannte am 24. Juli eines der ältesten Denkmäler der Stadt, die Kirche S. Maria Immacolata, in der Boccetta [illegible] dem hl. [illegible] gewidmet, vollständig ab. [illegible] ist dabei nicht zu beklagen, denn [illegible] der Untergang älterer Kunstwerke. Die [illegible] 1254 von den Minoriten in gotischem Stil erbaut, bei einer Restauration im Jahre 1721 [illegible] Barocco [illegible], und deshalb [illegible] Beziehung nicht viel verloren [illegible]. Dagegen [illegible] wertvolle Bilder zu Grunde [illegible] liche Kirchenschatz gerettet werden konnte. Unter den verbrannten alten Gemälden befanden sich: eine Madonna mit S. Cristoforo und S. Stefano von [illegible] in Florenz, ein Christus am Kreuz [illegible] dem [illegible], ein S. Francesco von Salvadore di Antonio, Vater des berühmten Antonello, nebst anderen [illegible] Palermitano, [illegible] und [illegible] Meistern der alten Messineser Schule. In [illegible] der Sakramentskapelle waren ein Hauptwerk [illegible] hinter dem Hauptaltar [illegible] phag mit dem Raube der Proserpina. [illegible] Grunde, gerettet aber wurde in einer Nebenkapelle der vergoldete Bronzesarg der [illegible], ein Werk der Renaissance, reich mit Arabesken, Karyatiden und Statuetten geschmückt.

Fy. **Die deutsche Arbeit in Olympia** ist mit [illegible] der Ausgrabungen nicht abgethan, es wird vielmehr, wie die „Köln. Zeitg." aus Berlin berichtet wird, auf griechischem Boden wie in Deutschland stetig und rüstig fortgearbeitet. Die Olympia-Ausstellung neben dem unvollendeten [illegible] schen Dome, einstweilen der einzige Ort, wo man von dem kunstgeschichtlichen Ergebnis der Ausgrabungen eine vollständige Übersicht hat, wird ununterbrochen bereichert. Neben dem Hermes des Praxiteles, wie er im [illegible] wurde, wird jetzt die von Prof. Schaper gemachte Restauration der Statue aufgestellt. Von der [illegible] kann man sich jetzt erst vor dem Grüttnerschen [illegible] Anschauung verschaffen, und den Gesamteindruck des alten Zeustempels giebt das Modell der Ostfront im Maßstabe von 1 zu 10. Die Graberschen Zeichnungen, welche an den Wänden aufgehängt sind, veranschaulichen zum erstenmal die ganze Schatzgräberstraße, sowie in besonderen Aufrissen die von Sikyon, Megara und Gela gestifteten Thesauren. Sie bilden eine sehr lehrreiche Ergänzung des gegenüber angebrachten Situationsplanes der Altis. Die 2 [illegible] des Ostgiebels sind bis auf die beiden Viergespanne, an denen Grüttner noch bis Ende September zu thun hat, in natürlicher Größe hergestellt und geben zum erstenmal eine Anschauung von einem griechischen Tempelgiebel des 5. Jahrhunderts, wenn es auch noch nicht möglich ist, sich von der Wirkung einen Begriff zu machen, welche sie in der richtigen Höhe aufgestellt, auf den Beschauer [illegible]. [illegible] wird auch das große Werk vorbereitet, in welchem die Ausbeute des ganzen Unternehmens wissenschaftlich geordnet niedergelegt werden soll. Zu diesem Zweck ist [illegible] nach Olympia geschickt, um unter den Inschriften eine Nachlese zu halten und die Zahl ihrer [illegible] zu ergänzen, daß in der Gesamtausgabe der [illegible] eine Geschichte der griechischen Schrift vorgelegt werden kann. Während Purgold diesen Forschungen [illegible] hat, ist unter Leitung des Baumeisters Siebold der Bau des Museums in Olympia, wozu Bankier Singros in Athen die Geldmittel mit hochsinniger Freigebigkeit geboten hat, nach dem Plane des Prof. Adler glücklich gefördert worden. [illegible] sich stattlich über dem Ruinenfelde der Altis. Er ist anfangs Juli unter Dach gebracht, und in dem großen, für die [illegible] statuen bestimmten Saale hat am 4. d. M. eine Einweihungsfeier stattgefunden, an welcher sich die Beamten, Aufseher und Arbeiter, sowie ein Teil der Einwohner von [illegible] beteiligt haben. Durch die von der Küste nach Pyrgos geführte Eisenbahn wird nun auch der Besuch von Olympia wesentlich erleichtert. Auch die weitere Umgebung wird gelegentlich von neuem durchforscht. Jenseits des Alpheios hat man, Miraka gegenüber, auf einem Berggipfel die Überreste eines Tempels gefunden. Purgold glaubt hier das vielgesuchte Skillus zu erkennen. Die Entfernung, welche auf 20 Stadien von Olympia angegeben wird, trifft genau zu.

J. E. **Die italienische Regierung** hat [illegible], bisher den früheren, jetzt aber aufgelösten Mönchsorden zugehörige Bauwerke in Rom [illegible] entlaut. Die Regierung übernimmt dadurch die Verpflichtung, dieselben zu verwalten und in gutem Zustande zu erhalten. Die Gebäude sind folgende: die Basilika von S. Pietro in Vincoli auf dem Esquilin. Die Kirche von Sta. Maria degli Angeli mit der Kartause von Michelangelo auf der Piazza Termini. Die Kirche von Sta. Maria del Popolo auf der Piazza del Popolo. Die gotische Kirche von Sta. Maria sopra Minerva [illegible] unter dem Pantheon. Die Kirche von St. Agostino. Die Kirche von Sta. Agnese [illegible]. Die Basilika von S. Pancrazio am Janiculus nebst Katakomben. Die Basilika und Kreuzgang von S. Paolo fuori le Mura.

x. – **Die großherzogliche Zeichenschule in Eisenach** feierte [illegible] Carl Augusts, ihren hundertjährigen Bestand. Gründer der Schule waren Herzog Carl August und Goethe. Die Feier bestand neben einem Fest[illegible] zählenden Schüler und einen kleinen Kreis Eingeladener hauptsächlich aus einer historischen Ausstellung von Schüler- und Lehrerarbeiten des ganzen [illegible] Zeitraumes. Es war dem Direktor der Schule, [illegible] nach langer anstrengender Bemühung gelungen, eine große Anzahl von Zeichnungen, auch der ältesten Zeit, zusammenzubringen, so daß nach sorgfältiger chronologischer Aufstellung derselben in den festlich geschmückten Räumen ein abgerundetes, anschauliches Bild der Entwickelung der betreffenden Schule selbst, als aber auch des ganzen Zeichenunterrichtes überhaupt geboten wurde. Es wäre der in seiner Art einzigen Ausstellung, außer der allerdings lebhaften Teilnahme im engeren Kreise, ein Bekanntwerden in weiteren, namentlich Fachkreisen, zu wünschen gewesen. Die von dem obengenannten Direktor der Schule verfaßte Jubiläumsdenkschrift „Zur Geschichte der großherzogl. Zeichenschule zu Eisenach" ist sorgfältig auf Grund reichen Aktenmaterials zusammengestellt, giebt neben dem auf die [illegible] Geschichte des Zeichenunterrichts überhaupt und gewährt manchen interessanten Einblick in die schaffende Thätigkeit Carl Augusts und Goethe's. Es wird das kleine Werkchen, wie wir hören, in den Buchhandel kommen, es mag deshalb Freunden des Zeichenunterrichts und jener großen weimarischen Zeit im voraus empfohlen sein.

[illegible] Professor Eduard Bendemann, der frühere Direktor der Düsseldorfer Kunstakademie, hat in der „Nationalzeitung" folgende Erklärung erlassen: „Die nachfolgende Erklärung glaube ich mir und anderen Kunstgenossen schuldig zu sein, so unerfreulich sie mir auch ist. Der verstorbene Geh. Oberbaurat Strack, der Erbauer der königl. Nationalgalerie in Berlin, wünschte im Jahre 1874 auf das dringendste, daß ich die Ausschmückung der zwei Cornelius-Säle daselbst mit figürlichen Darstellungen übernehmen möchte. Ich ging darauf ein, mit der Bedingung, daß mein früherer Schüler, der jetzige Professor [illegible], den einen der Säle übernehmen sollte. Es wurde von Geheimrat Strack kontraktlich festgestellt, daß die Gemälde in „zarten" Farbentönen gehalten werden sollten. Demgemäß ließ er die Wände und die die Bilder umgebenden Wandflächen u. s. w. ebenfalls in „zarten" Tönen herstellen, harmonisch mit den Bildern. Bei einem Besuche der Nationalgalerie nun vor mehreren [illegible] die [illegible] Umgebung der Bilder ohne mein Wissen und Wollen mit viel stärkeren Farbentönen übermalt und überstrichen, so daß die Bilder nunmehr unharmonisch und unfertig aussehen. Die Wirkung der Bilder ist daher zerstört und dauernd einer falschen Beurteilung ausgesetzt. Infolgedessen habe ich dem Direktor der königl. Nationalgalerie, Herrn Geheimrat Dr. Jordan, unter dem 14. Juli d. J. mein Bedauern über die ohne mein Wissen vorgenommene Veränderung ausgesprochen und gegen ein so einseitiges Vorgehen entschieden Verwahrung eingelegt." Wir bemerken dazu, daß die Direktion der Nationalgalerie bei der von Prof. Bendemann getadelten Änderung die Absicht gehabt hat, für die Corneliusschen Kartons eine kräftigere Folie zu gewinnen, und daß diese Absicht, soweit es möglich war, gelungen ist.

[illegible] Verleger E. A. Seemann. — Druck von August Fries in Leipzig.

19. Jahrgang.

Beiträge sind an Prof. Dr. C. von Lützow (Wien, Theresianumgasse 25) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. 8, zu richten

2. Oktober

Nr. 44.

[illegible]

1884

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von Oktober bis Ende Juni jede Woche am Donnerstag, von Juli bis Ende September alle 14 Tage, für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der Jahrgang 9 Mark sowohl im Buchhandel als auch bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

Kunstchronik Nr. 45 (Schluß des 19. Jahrganges) erscheint am 9. Oktober.

An die Leser.

Mit dem Beginn des nächsten Jahrganges tritt in der Einrichtung der Zeitschrift für bildende Kunst insofern eine Änderung ein, als alle das Kunstgewerbe betreffenden Artikel einem zwar mit der Zeitschrift äußerlich verbundenen, aber unter besondere Redaktion gestellten Organe unter dem Titel **Kunstgewerbeblatt,** herausgegeben von Arthur Pabst, Direktorialassistent am Kunstgewerbemuseum zu Berlin, zugewiesen werden. Wir verweisen bezüglich dieser Einrichtung, für welche wir den Beifall unserer Freunde und Leser zu finden hoffen, auf die Anzeige unter den Inseraten dieser Nummer.

Die **„Kunstchronik"** wird künftig nicht mehr allein, sondern nur noch in Verbindung mit dem „Kunstgewerbeblatt" abgegeben und kostet mit diesem zusammen halbjährlich 6 Mark, durch die Post bezogen vierteljährlich 3 Mark.

An die deutschen Kunstgewerbe-Vereine.

Fast von den gesamten, dem Verbande Deutscher Kunstgewerbe-Vereine angehörenden Korporationen ist die von uns durch Cirkular gestellte Frage, „ob eine gemeinsame Beschickung der Antwerpener Ausstellung stattfinden soll", dahin beantwortet worden,

„daß dies ohne Gewährung von Reichsmitteln nicht geschehen soll."

Wir hatten daher Schritte zu thun, solche Mittel zu erhalten. Dieselben sind im Reichskanzleramte bestimmtest abgelehnt worden. Demzufolge ist von einer Kollektivausstellung abzusehen und der für den 1. Oktober dieses Jahres vorsorglich einberufene Delegirtentag hat sich hierdurch erledigt.

Hochachtungsvoll

Der Dresdener Kunstgewerbe-Verein
als Vorort.

Das preußische Kunstbudget.

Im Etat des königl. preußischen Ministeriums der geistlichen, Unterrichts- und Medizinalangelegenheiten für das Jahr vom 1. April 1884—1885 sind die nachstehenden Summen für Kunstzwecke veranschlagt:

1. Königliche Museen in Berlin.			
Personalausgaben an Besoldungen	234430 ℳ		
an Wohnungszuschüssen	14100 =		
sonstige persönliche Ausgaben	16612 =	295142 ℳ	
Für Vermehrung und Unterhaltung der Sammlungen		325000	
Für Unterhaltung der Gebäude und Gartenanlagen		22000	
Sonstige sachliche Ausgaben, als wissenschaftliche Publikationen, Reisen u. dgl.		174960	817102 ℳ
2. Nationalgalerie in Berlin.			
Personalausgaben an Gehalten	35660 ℳ		
an Wohnungszuschüssen	5940		
an sonstigen persönlichen Ausgaben	2220	43820 ℳ	
Zum Ankaufe von Kunstwerken, sowie zur Förderung der monumentalen Kunst und des Kupferstiches		300000 -	
Für Unterhaltung des Gebäudes und der Gartenanlage		15500 -	
Sonstige sachliche Ausgaben (wie ad 1)		23900 =	383220 ℳ
3. Zuschüsse an Provinzialmuseen ꝛc.			
Für den Konservator der Hannoverschen Landesaltertümer	600 ℳ		
Für den Konservator und Diener des Rauchmuseums in Berlin	1905		
Für den Konservator der Gemäldegalerie in Wiesbaden	600 =	3105 ℳ	
Für Vermehrung und Unterhaltung der Sammlungen zu Kassel, Wiesbaden, u. a.		27160 -	
Für sonstige Ausgaben bei den Provinzialmuseen		17502 -	
Für Konservirung der Altertümer in den Rheinlanden		12000 =	
Zur Kosten zur Bewachung und Unterhaltung von Denkmälern und Altertümern		12123 =	71890 ℳ
4. Dispositionsfonds zu Beihilfen und Unterstützungen für wissenschaftliche und Kunst-Zwecke			120000 ℳ
5. Kunstakademien und Kunstgewerbeschulen.			
Zuschuß für die Akademie der Künste in Berlin und die mit ihr verbundenen Institute		102428 ℳ	
Zuschuß für die Kunstakademie in Königsberg		40568 -	
= = = = Düsseldorf		9088 -	
Zuschuß für die Kunstakademie in Kassel		37076 =	
- - Zeichenakademie in Hanau		37032 =	
- - - Kunstschule in Berlin, die Kunst- und Kunstgewerbeschule zu Breslau und die Kunst- und Handwerkerschulen zu Königsberg, Danzig und Magdeburg		120315 =	
Zuschuß für das Kunstgewerbemuseum in Berlin		294600 =	
Für Stipendien an Kunsthandwerker		20000 -	961107 ℳ
6. Königl. Porzellanmanufaktur zu Berlin.			
Personalauslagen an Besoldungen	63600 ℳ		
= = Wohnungszuschüssen	4140 =		
sonstige persönliche Ausgaben	22620	90360 ℳ	
Sachliche Ausgaben		403300 =	
Zur Vermehrung der Sammlungen, Ankauf von Entwürfen und sonstigen Bildungsmitteln		116000 =	
Für Unterhaltung der Gebäude und Maschinen		24000 =	
Für die Arbeiterversorgungskasse		4500 =	638160 ℳ
		Vortrag	2991479 ℳ

	Übertrag	2991179 *M*
7. Außerordentliche Ausgaben.		
Restbetrag für das Reiterstandbild König Friedrich Wilhelms IV. (Gesamtkosten 325000 *M*)	108000 *M*	
Für Erweiterung der Gipsgießerei der königl. Museen	10300 "	
Für bauliche Änderungen am neuen Museum zu Berlin	10800 "	
Als letzte Rate für den Umbau der Gemäldegalerie im alten Museum zu Berlin	35200 "	
Für Reinigung, Zusammenfügung und Aufstellung der pergamenischen Funde	14000 "	
Für Glasfenster in der Schloßkirche zu Marienburg	10500 "	
Für Einrichtung des Schiffbrückenmagazins in Düsseldorf zu Studienzwecken der Kunstakademie	12900 "	
Außerordentlicher Zuschuß zum Ordinarium von 325000 *M* zur Vermehrung der Sammlungen der königl. Museen	2000000 "	
Für Erwerb von Grundstücken auf der Museumsinsel in Berlin, zur Sicherung der königl. Kunstsammlungen gegen Feuersgefahr	2600000 "	4921700 "
	Gesamtsumme des Kunstetats	7913179 *M*

C. v. F.

Der Meister des Berliner Zeughauses.

Von Cornelius Gurlitt.

Eingehende Quellenstudien über die französische Architektur des 17. Jahrhunderts haben es mir geradezu zur Gewißheit gemacht, daß François Blondel das Berliner Zeughaus entworfen hat.

Zu dem in Nr. 18 ff. dieses Blattes Gesagten sei als Entgegnung auf die Einwendungen P. Wallé's in **Nr. 29 dieses Blattes, und ausführlicher in Nr. 27** des Wochenblattes für Architekten und Ingenieure, Folgendes bemerkt.

Neu ist an Wallé's Ausführungen: die allerdings durch nichts erwiesene Unterscheidung zwischen solchen Unterschriften in Broebes' Werk, welche von ihm selbst, und solchen, welche von späteren Händen, etwa vom Verleger, angebracht worden seien. Wallé giebt die bis**her stets angezweifelte Richtigkeit der ersteren zu, sucht** sich aber dadurch mit dem Inhalt der letzteren „ab**zufinden", daß er diese für zweifelhaft erklärt. Dem gegenüber kann ich nach gewissenhafter Prüfung er**klären, das auch diese Inschriften sich als ausnahmslos richtig erweisen, sobald man unterscheidet zwischen Konkurrenzentwürfen des Stechers selbst und Kopien nach Arbeiten anderer Architekten. Auch Broebes' Lehrer, **der ältere Marot, übte in seinem Receuil d'architecture diese beiden Publikationsarten. Hier fehlt der** Raum, um meine Behauptung Blatt für Blatt zu beweisen. Ich muß sie jedoch aufrecht erhalten, bis **der Gegenbeweis erbracht ist. Es würde mithin die** Unterschrift unter dem Entwurf des Zeughauses der einzige Irrtum des ganzen, früher so arg ver**lästerten Werkes sein!**

Ferner ist neu die Erklärung Wallé's, daß Broebes durch Blondels Stich der Louvrefassade zu diesem Irrtum verleitet worden sei. Diese etwas kühne Ver**mutung erledigt sich durch die Mitteilung, daß jener** Stich von dem jüngeren François Blondel (geb. 1683, † 1756, nicht zu verwechseln mit Jacques François Blondel, † 1774), also mindestens 20 Jahre nach Nehrings Tode gestochen ist.

Die Frage, ob das Zeughaus nach Blondels **„Proportionen" erbaut sei, welche Wallé wohl mit Un**recht als nebensächlich behandelt, will ich versuchen an **der Hand der Aufnahme in Erbkams Zeitschrift für** Bauwesen XX, 14 15 zu beantworten. Selbstverständ**lich wird bei den wechselnden Bauleitern manches ver**ändert und ungenau geworden sein. Zunächst waren **festzustellen die Grundformen.**

Setzen wir die Länge der Gesamtfassade zu 18 an, so sind das Mittelrisalit und die Seitenrisalite je = 3, die Zwischenrisalite und jeder Teil des Hauptrisalits = 1. Die Höhe der Fassade = 3, die Entfernung von Sockeloberkante bis Unterkante Hauptgesims = 1. Die Proportionen des Obergeschosses sind aus **der Zeichnung nicht klar festzustellen, vielleicht auch** durch Nehring, Grünberg oder de Bodt verändert. Jedoch scheint nach Blondel'schen Regel der Durchmesser **der Säulen der eigentlich maßgebende Faktor gewesen und den 108. Teil (6 × 18) der Fassade betragen zu haben. Diese genaue Übereinstimmung der Abmessungen gerade in den ältesten Bauteilen, kann nicht Zufall sein. Auch die Profile sind fast genau nach** Blondel'schem Vorbilde. Dies alles beweist zum mindesten, daß das Zeughaus unter dem Einfluß des fran**zösischen Meisters entstand. Mit diesem aber muß denn doch auch sein Ruhm in Berlin eingezogen sein.**

In ganz Deutschland giebt es in der zweiten

Hälfte des 17. Jahrhunderts keinen Bau in so strengem, von barockem Detail freien Stil, wie ihn das Zeughaus aufweist, der nicht von Franzosen oder Holländern errichtet worden wäre. Ich verweise auf Analoga zu den älteren Berliner Bauten eines Memhardt, Smids, Nehring, auf die Werke Dieussarts in Erlangen, Dury's in Kassel, Ryckwaerts im Anhaltischen, Fremonts in Mannheim. Es sind dies meist Refugiés, die über Holland nach Deutschland kamen. Den Weg dahin scheint zuerst der jüngere Marot gewiesen zu haben. Diese Werke tragen alle deutlich den Stempel der formal streng ausgebildeten Schule des Debrosse, welcher bekanntlich Lemercier, Mansart u. a. gleichfalls angehören. So wird z. B. auch die französische Kirche in Berlin Friedrichstadt als nach Debrosse's hugenottischer Kirche zu Charenton gebildet von gleichzeitigen Autoren bezeichnet. Verwandtschaft auch hinsichtlich des protestantischen Charakters der Anlage. Wieder ist der Vermittler dieser Übertragung von Frankreich nach Deutschland ein über Holland eingewanderter Hugenotte, Louis Cayart. Den Stempel dieser Schule tragen denn auch die Werke Nehrings. Man vergleiche sie mit den Stichen des älteren Marot, um sich von der Wahrheit des Gesagten zu überzeugen.

Da nun auch Blondel aus dieser Schule Debrosse's hervorging, so ist die von allen modernen Autoren bemerkte Übereinstimmung z. B. zwischen Nehrings Berliner Rathaus und Blondels Zeughaus leicht erklärlich. Der jedoch gleichfalls überall konstatirte Unterschied im künstlerischen Wert erklärt sich daraus, daß dieser ein außerordentlich durchgebildeter, namentlich durch Mansarts Thätigkeit (man vergleiche das Schloß Blois und das Schloß Maisons mit dem Zeughaus) geförderter Künstler, jener aber ein schulmäßig tüchtiger, doch unbedeutender Architekt war. Jeder Unbefangene wird zugeben müssen, daß ein so eminenter Fortschritt in künstlerischer Beziehung, wie er zwischen Rathaus und Zeughaus besteht, bei einem zum mindesten vollgereiften Künstler höchst unwahrscheinlich ist, daß das Zeughaus ganz aus dem Rahmen gleichzeitiger deutscher Leistungen herausfällt.

Woher aber datirt der große Ruhm Nehrings? Aus Marperger ist er nicht zu konstruiren, denn dieser lobt ohne Wahl, wie an vielen Stellen bewiesen werden kann. Andere Quellen giebt es nicht bis auf Nicolai. Allerdings basiren dessen Notizen sichtlich auf archivalischen Studien. Aber ebenso gewiß hat Nicolai keine Notiz besessen, nach der Nehring direkt Erfinder des Zeughausplanes genannt wird. Er würde sie uns nicht vorenthalten, namentlich nicht versäumt haben, dadurch die Angabe Broebes' zu entkräften. Erst nachdem er Broebes' Glaubwürdigkeit erschüttert hatte und damit zu dem Schluß gekommen war, Nehring müsse das Zeughaus auch entworfen haben, bildete sich nach und nach der Nimbus um seinen Namen, der ihn jetzt umgiebt. Schlüter war stets für einen großen Meister gehalten worden, trotz seiner Mißerfolge in Berlin, Nehring ist es erst durch Nicolai, der, selbst in ästhetischer Richtung ein Schüler Blondels, ohne es zu wissen in dessen Werk die glänzendste Durchführung der von ihm vertretenen Kunstprinzipien fand und finden mußte.

Nun wäre noch dem Einwande zu begegnen, als habe der große Kurfürst aus politischen Gründen sich nicht nach Frankreich wenden können, oder es sei doch unwahrscheinlich, daß er es gewollt habe. Da ich nicht Historiker bin, muß ich es andern überlassen, hier zu urteilen. Ich weiß nur unter anderem, daß Jacques Marot einen Plan für das Schloß zu Mannheim entwarf, kurz nachdem Mélac die Stadt des Kurfürsten von der Pfalz zerstört hatte, daß Prinz Eugen sich einen Franzosen kommen ließ, als er sein zur Verherrlichung seiner Siege über Frankreich geschmücktes Schloß Belvedere einrichten ließ, daß Cotte für den Kurfürsten von Köln und Briseux für den Fürstbischof von Würzburg arbeiteten inmitten der Wirren der Kriege und daß Voltaire, unter dem Beifall auch seiner Landsleute, Friedrichs des Großen Siege über Ludwig XV. besang. Mir will also scheinen, daß damals die Kriege wesentlich mehr Kabinetssache gewesen seien als jetzt und daß der Patriotismus sich noch nicht wie heute auf die Kunst bezogen habe.

Schließlich legt Wallé die Vermutung nahe, daß der große Kurfürst sich schwerlich an Blondel gewendet haben würde, weil dessen Ruhm im damaligen Preußen nicht groß gewesen sei. Würde Wallé jedoch die französischen Schriftsteller des 18. Jahrhunderts bis zu Patte und Laugier herab, würde er namentlich auch Leonhard Sturms Werke lesen, so würde er finden, daß Blondel jederzeit neben Perrault, Fr. Mansart, Hardouin-Mansart und etwa noch Bullet bei Franzosen wie Deutschen zu den ersten Meistern seiner Zeit gerechnet worden ist. Der Einwand, daß wenn Blondel das Zeughaus entworfen hätte, spätere Autoren etwas davon wissen müßten, würde Wallé schwerlich gemacht haben, wenn ihm das gleichzeitige Quellenmaterial in seiner Dürftigkeit bekannt gewesen wäre. Er sagt ferner, es sei auffällig, „daß außer Blondel von dessen Auftrag niemand etwas gewußt habe," während doch in dem von ihm selbst citirten Aufsatze Adlers ausdrücklich steht, daß Humbert 1733 in der Bibl. germ. XLIV, S. 122 dieselbe Meinung wie Broebes äußere.

Auf Bemerkungen wie die, daß es Nehrings charakteristische Eigentümlichkeit sei, „rund" zu bauen,

und daß deshalb das „rund" intendirte Zeughaus ihm zuzuschreiben sei, brauche ich wohl nicht zu antworten.

Berücksichtigung verdient dagegen die Bemerkung, daß Blondel 1686 gestorben, das Zeughaus aber erst 1695 begonnen sei. Ich verweise wieder auf Adlers Aufsatz in der Erbkamschen Zeitschrift, in welchem ausdrücklich gesagt ist, daß der große Kurfürst schon in den achtziger Jahren den Bau des Zeughauses beabsichtigt habe. 1695 wurde der Grundstein gelegt, womit durchaus nicht erwiesen ist, daß der Bau nicht schon ziemlich vorgeschritten, der Plan aber längst fest gestellt war. Auch Eosander von Göthe feierte eine Grundsteinlegung am halbfertigen Berliner Schloß.

Betreffs meiner Andeutung über das Alter Nehrings bekenne ich meinen Irrtum.

Die Radirungen der beiden Christian Georg Schütz.

Über die radirten Blättter der beiden Frankfurter Maler Christian Georg Schütz herrscht vielfach Verwirrung. Der ältere, dessen sehr zahlreiche Gemälde sich noch immer eines guten Rufes erfreuen, lebte von 1718—1791, der jüngere, sein Neffe, von 1758 bis 1828. Füßli sagt in seinem Künstlerlexikon, II. Teil, S. 1552, von den Radirungen des Oheims: „Im Selbstätzen hatte er nur einen Versuch mit vier kleinen Landschaften gemacht, zwei nach C. Huysmans, mit denen er selbst sehr unzufrieden war, und mit zwei anderen nach eigener Erfindung (1783), von denen das eine eben auch nicht sehr gelungen ist." Die beiden Blättchen nach Huysmans sind nach Bildern in der ehemaligen Sammlung des Chr. L. v. Hagedorn und zwar im Jahre 1749 entstanden, wie deutlich darauf zu lesen ist. Seitdem jedoch Rudolf Weigel in seinem Kunstlagerkatalog, Nr. 8988, die Jahreszahlen als 1799 angegeben hatte, gelten diese Blätter als Werke des jüngeren Schütz. Noch im Handbuch für Kupferstichsammler von Heller-Andresen ist dies der Fall. Ein weiterer Irrtum findet sich in dem letzteren Werke, indem bei dem Blatte mit der Burg nur von einem Fußgänger im Hohlweg gesprochen wird, während es drei gehende Gestalten sind, indessen ein anderer dabei sitzt. Nicht minder irrt sich Nagler, Künstlerlexikon, wenn er in diesem Blatte (nur dies kann bei ihm gemeint sein) eine Ansicht von Heidelberg erblickt. Ihn verführte dazu die Situation der Stadt mit der Burg im Mittelgrunde; in Wirklichkeit ist jedoch nur eine oberflächliche Ähnlichkeit vorhanden, von Heidelberg kann gar keine Rede sein. Auch seine Lesung der Unterschrift auf dem Gegenstück dieses Blattes ist irrig, es scheint nämlich dazustehen: C. G. Schütz fec. Francofurti (dies in Verkürzung und undeutlich) 1783. — Verwirrt sind ferner seine Angaben über die zwei Radirungen, welche wirklich der Neffe Schütz gefertigt hat. Es sind dies zwei Gegenstücke. Auf dem einen finden wir rechts unten im Bilde selbst radirt: „Schütz le Neveu", ferner als Unterschrift: „Ruine des Schlosses Ehrenfels am Rhein. Gezeichnet und radirt von Schütz (dem Vetter)". Auf dem anderen steht bloß „Ruine des Schlosses Vauzberg am Rhein. Gezeichnet und radirt von Schütz dem Vetter". Diese Unterschriften sind mit dem Grabstichel gearbeitet.

Wilhelm Schmidt.

Kunstlitteratur.

Frimmel, Dr. Th., Zur Kritik von Dürers Apokalypse und seines Wappens mit dem Totenkopfe. Wien, Carl Gerold's Sohn. 1884. 43 S. 8.

Beide kleine Studien behandeln ikonographische Fragen, und zwar im Anschluß an Thausings Dürerwerk: wie der Verfasser in dem Vorwort sagt, war der Druck der zweiten Auflage dieses Buches schon zu weit gediehen, als daß eine mit Thausing stattgehabte Unterredung noch eine Rücksichtnahme auf die einschlägigen Abschnitte hätte bewirken können. Der Verfasser unterscheidet in seiner Untersuchung über die Apokalypse in erfreulicher Weise scharf zwischen ikonographischer Tradition und künstlerischer Originalität: in Bezug auf jene hat sich Dürer an seine Vorbilder angeschlossen, jedoch so daß er in noch entschiedenerer Weise sich an den biblischen Text hielt, in künstlerischer Beziehung ist er durchaus originell, „fast in jeder Figur und Linie" (S. 19). Im besonderen weist Frimmel nach, daß als Engel „Männergestalten schon lange vor Dürer und dann wieder bei seinen unmittelbaren Vorgängern zu finden seien", und widerlegt den Irrtum „als seien Kinder oder gar Mädchen (soll wohl heißen Knaben oder gar Mädchen) als Engel in den Apokalypsen vor Dürer herkömmlich gewesen" (S. 18). Diese Ausführung ist um so interessanter, als sie einen gerade jetzt vielbehandelten Gegenstand berührt; die Frage nach dem Zusammenhange der Dürerschen Apokalypse mit ihren Vorgängern beziehentlich ihrer Originalität diesen gegenüber hat kürzlich auch den Gegenstand einer Preisfrage der Berliner Akademie gebildet. Die zweite Untersuchung wendet sich zu dem „Wappen des Todes". Um festzustellen, ob hier der hinter der Braut stehende Mann den Tod bedeuten könnte, untersucht der Verfasser, wo und wie sonst Dürer den Tod dargestellt habe (S. 23). In Bezug auf das Blatt „Der Tod und das Weib" kommt er zu dem Resultat, daß nicht, wie Retberg und Thausing es thun, der Tod als „wilder

[illegible] werden dürfe, mit dessen charakte-[illegible] die Figur nicht übereinstimme; [illegible] in Bezug auf das Blatt. Das „Wappen des Todes", der der „wilde Mann" nicht der Tod [illegible] die beiden Männer haben keine Beziehung zum Tode, sondern zu fröhlicher Lebenslust, so daß „man [illegible] den Dürerschen Stich als eine sogenannte Vanitas anzusehen, als eine Gegenüberstellung von Lebensfreuden und Tod, als eine Erinnerung an die Vergänglichkeit des Lebens, wie sie ja im späten Mittelalter und besonders zu Beginn der Neuzeit so häufig vorkommt" (S. 37). Es zeigt sich auch hier wieder, [illegible] Spezialuntersuchungen sind. Ein unter neuen Gesichtspunkten gearbeitetes Werk, wie das Thausings, erhält dadurch eine willkommene Förderung, ohne daß es in seiner Bedeutung für das Gesamtverständnis des großen Meisters eine Schmälerung erführe. V. Valentin.

Collector's Marks, by Louis Fagan. London, Field and Tuer. 1883. 128 S. und 28 Tafeln.

Die vorliegende Schrift nimmt insofern eine einzigartige Stellung in der Kunstlitteratur ein, als sie ein Gebiet behandelt, über welches bisher noch keine Monographien erschienen sind. Der Verfasser, Assistent im Kabinet der Kupferstiche und Handzeichnungen des British Museum, hat in dieser umfangreichen und gewissenhaften Arbeit langwierige Nachforschungen zu einem Resultate zusammengefaßt, welches allseitig als befriedigend und hochwillkommen begrüßt werden darf. Es ist Fagan gelungen, hier nicht weniger denn 668 Zeichen, Chiffren, Monogramme, Wappen oder sonstige Merkmale, mit denen Sammler von Handzeichnungen und Kupferstichen ihren Besitz zu markiren pflegen, in einer vortrefflichen Übersicht zusammenzustellen. Die Faksimile-Reproduktionen lassen an Genauigkeit nichts zu wünschen übrig. Die Namensverzeichnisse der Sammler bieten eine Fülle von höchst wertvollen Notizen über die Bildung und insbesondere über den Verkauf der betreffenden Sammlungen, ferner kurze Litteraturnachweise oder Citate, sowie die Adressen der Sammler der Jetztzeit. Nur in verhältnismäßig wenig Fällen ist es dem Verfasser nicht gelungen, die Monogramme oder Chiffren zu identifiziren. Gewiß ist es für das englische Kunstleben charakteristisch, daß sowohl diese verdienstvolle und man darf sagen abschließende Arbeit als auch die Mehrzahl der Vorstudien in älterer Litteratur mit demselben Ziel im Auge in erster Linie an englische Kunstfreunde sich wenden. Schon der im Jahre 1787 erschienene Auktionskatalog der Sammlung [illegible] gab Faksimile's von solchen Marken. [illegible] Reveley's Notices of Drawings, 1820 erschienen, und The Print Collector von Maberly vom Jahre 1844. Gewiß leisten solche Arbeiten den eigentümlichen Neigungen der englischen Kunstfreunde einen großen Vorschub. Die Marken angesehener Sammler sind und bleiben für sein konservatives Gewissen die Garantie einer wohlverbürgten Tradition und so auch ein Schild gegen die Angriffswaffen moderner Stilkritik. Solche menschliche Schwächen mögen wohl bei einem Sammler verzeihlich sein, wenn derselbe für seinen blinden Eifer mit schweren Summen hat büßen müssen. Aber wir finden eben denselben Standpunkt selbst noch auf dem Katheder hin und wieder vertreten. Ich möchte darum Fagans Buch auch denen ganz besonders empfehlen, welche über die Traditionen der Sammlungen von Zeichnungen aufgeklärt zu werden wünschen. J. P. R.

Kunsthandel.

C. A. R. **„Münchener Kalender".** Wie lebendig im Publikum das Verlangen nach bestimmten Stilformen folgenden Gebrauchsgegenständen geworden ist, und wie entschieden sich der Geschmack der deutschen Renaissance zugewendet, zugleich aber auch, welche Fortschritte das Verständnis derselben und das Vermögen, sie künstlerisch nachzubilden, gemacht hat, das zeigt so recht der eben vom Kirchenbauverein in München ausgegebene „Münchener Kalender 1885", den man als ein Unikum in seiner Art bezeichnen darf. Ist er doch einem Druckwerk des 17. Jahrhunderts aufs täuschendste nachgebildet. Er bringt auf 32 Seiten Schmalfolio unbeschnittenen Handpapiers das herkömmliche astronomische, meteorologische, genealogische rc. Material, nebst charakteristischen Denksprüchen, und 1[illegible] köstliche farbige Holzschnitte nach Otto Hupp sowie auf dem Umschlage vorn das Münchener Stadtwappen und hinten den Reichsadler mit den blauweißen Rauten im Brustschild, ein schönes Planetarium, darüber ein Kruzifix, zwölf Monatswappen, die bayerischen Kroninsignien und die Wappen des Papstes und der bayerischen Bischofssitze, nicht zu vergessen die sinnigen Randleisten mit ihren Anspielungen auf den betreffenden Monat. Der meisterhafte Druck wurde besorgt vom „Litterar. Institut von Dr. M. Huttler in unserem Hause an der Hofstatt zu München".

Kunsthistorisches.

Sn. **Von der Abhandlung des Piero della Francesca** über die malerische Perspektive hat Eugen Müntz nach einer Mitteilung in der „Chronique des Arts" vor kurzem eine Abschrift aus dem 16. Jahrhundert in der Pariser Nationalbibliothek aufgefunden. Es ist ein Folioband von 82 Seiten, der mit den Worten beginnt: Nota pingendi ratio tribus partibus integratur designatione, commensuratione, colloratione. Die Abschrift enthält neben dem Text auch die Kopien der zur Erläuterung dienenden Zeichnungen des Originals, von welchem sich eine italienische Übersetzung in der Ambrosiana zu Mailand befindet. In seiner Mitteilung über den Fund hebt Eugen Müntz eine Stelle aus der Handschrift hervor, die noch heute angehenden Kunstjüngern zur Beherzigung empfohlen werden sollte. Der alte Meister verweist darin auf die berühmten Maler des Altertums und sagt weiter: „Wenn in unserer Zeit gewisse Leute, die Künstler zu sein vorgeben, sich an diese Art zu malen halten wollten, statt um den Beifall der blöden Menge zu buhlen, so würden sie eine Berühmtheit erlangen, welche die Jahrhunderte nicht zu verdunkeln im stande sind, und welche mit jedem Tage einen neuen Glanz durch das Urteil kunstverständiger Leute erhält."

Der kursächsische Hofmaler Johann Oswald Harms aus Hamburg. Im zehnten Bande (S. 611) der „Allgem. deutschen Biographie" finden sich Artikel aus der Feder F. Spehrs

[illegible]

(dritten) Vermählung (am 8. September 1691) gedenkt der oben angezogene [illegible]

Dresden. Theodor Distel.

Sammlungen und Ausstellungen.

B. Stuttgart. [illegible] Räume unserer Staatsgalerie geöffnet und damit ist ein [illegible] dem die neuen Säle gegenüber den alten, in ein monotones [illegible] Die über diesen Räumen befindlichen Gemäldesäle bestehen aus vier kleineren Zimmern und einem großen Pavillon- [illegible] Werken aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts, den Meisterwerken eines Schick, Wächter, Koch, Dietrich u. s. w., dann folgt die moderne Kunst in einer Reihe ansehnlicher Bilder [illegible] mit Luftheizung versehen und vortrefflich beleuchtet. Der andere Flügelanbau schreitet im Bau rüstig vorwärts, er wird im Erdgeschoß die antike Plastik aufnehmen und in den oberen Räumen einige Ateliers und einen Festsaal enthalten; [illegible] Raum jetzt auch für Zwecke der Kunst zur Verfügung bleibt.

** Der Brüsseler Salon ist am 1. September eröffnet worden. [illegible] Skulpturen. Obwohl man die Ausstellung für eine der besten bisher dagewesenen erklärt, wird doch darüber Klage geführt, daß die [illegible]

Vermischte Nachrichten.

** Eine Ausstellung von Werken Adolf Menzels wird in Paris vorbereitet. [illegible]

A. R. Über den gegenwärtigen Stand der Wandmalereien in der Herrscher- und Feldherrnhalle des Berliner Zeughauses wird uns [illegible] die Siege der deutschen Heere durch einen antiken Triumphzug in erhabenem [illegible] endet. Professor Geselschap arbeitet gegenwärtig an der [illegible] welche, ebenfalls symbolisch-allegorisch geschildert, die nörd[illegible] thronende Kaiser in mittelalterlichem Ornat seine Züge er[illegible] flächen sind leider an drei (ursprünglich an vier) Künstler verteilt worden, denen man überdies Aufgaben aus der [illegible] zugeteilt, welcher bereits in dem einen die Kaiserproklamation in Versailles in seiner bekannten Illustrationsmanier ausgeführt hat, während das andere Feld die Krönung des ersten preußischen Königs in Königsberg aufnehmen wird. Es ist an den Arbeiten A. v. Werners der Mangel an monumen[illegible] Geselschaps, sondern auch die benachbarten, realistisch und [illegible] die schärfste Kritik der Wernerschen Komposition bilden. [illegible] keit und doch mit strenger Unterordnung unter den architektonischen Rahmen den „Aufruf an mein Volk" (oder eigent[illegible] die Huldigung Friedrichs des Großen durch die schlesischen Stände in Breslau. Camphausen hat es ebensowenig wie [illegible] und beide haben überdies die Wirkung ihrer Gemälde da[illegible] Bleibtreu und Janssen, sondern auch Ölmalerei angewendet haben, wobei sie sich allerdings auf das Beispiel der italienischen Maler berufen können, welche ihre Frescomalereien meist anfangs mit Tempera-, später mit Ölfarben retouchirt haben. Geselschap führt seine Malereien in Caseïnfarben aus. In der westlichen Seitengalerie ist erst ein Gemälde [illegible] Der Künstler hat den Moment dargestellt, wo der große Kurfürst sich an die Spitze des Regiments v. Mörner und eines Dragonerregiments stellt, um mit dem Aufgebot aller Kräfte [illegible] zu wagen. Hier sind alle Bedingungen des monumentalen Stiles in so reichem Maße erfüllt und dabei eine so be[illegible] bedauern kann, daß diesem erprobten Meister nur der eine Auftrag erteilt worden ist. In der westlichen Halle arbeitet Steffeck an der Darstellung einer Episode aus dem Tage von Sedan, der „Übergabe des Briefes Napoleons III. an den König von Preußen", und Bleibtreu an der Schilderung jenes Moments aus der Schlacht von Gravelotte, wo die preußischen Garden unter General v. Pape den Sturm gegen St. Privat unternehmen. Für ein Bild zur Erinnerung an die Schlacht bei Königgrätz, die Überweisung des Ordens [illegible] Prof. Hünten in Düsseldorf den Karton vollendet.

[illegible]

□ Der Prachtbau von Ferstels Universität in Wien geht mit Riesenschritten seiner Vollendung entgegen. Schon [illegible] Jahren einigermaßen verzögert hatte, soweit vorgeschritten, daß man die Aufstellung der Bücher vornehmen konnte. Der Bibliotheksbau nimmt, wie das in der „Kunst-Chronik" schon früher mitgeteilt wurde, das Mittelrisalit an der Rückseite des Gebäudes ein. In den unteren Räumen findet der größte Teil des Büchervorrates ausreichenden Platz. Durch die Obergeschosse reicht der große Lesesaal, ein Raum von [illegible] ionischen Säulen auf hohen Postamenten eine wirksame Unterabteilung geschaffen. An den Langseiten schließen sich [illegible]

[illegible] ebens. ein Teil der philosophischen.

[illegible] Das Schmidtsche Stiftungshaus am Schottenring in Wien, ein [illegible] Bau im gotischen Stil, hat bereits seine drei Geschosse und nähert sich seiner Vollendung. So[illegible] Stuckkonstruktionen aufgestellt. Das [illegible] an Stelle des abgebrannten Ringtheaters errichtet.

[illegible] Die königl. Hofglasmalanstalt von F. X. Zettler in München entwickelt fort und fort eine außerordentliche [illegible]. Nachdem zu Anfang des August ein 12 m hohes Fenster für die „Sainte Chapelle" in spätgotischem Stil an [illegible] Kissingen abgeliefert wor[illegible], ging Ende desselben Monats ein 22 m hohes Chorfenster für die St. Martinskirche in Landshut ab, welche bereits eine Anzahl solcher Fenster aus derselben Kunstanstalt [illegible]. Der Unterbau zeigt die Wappen Landshuts [illegible] mit Spruchbändern, welche die Widmung der beiden Gemeindekollegien enthalten. Darüber sieht man in [illegible] „Die Weihe des heil. Martin zum Bischof", [illegible], und weiter hinauf im Hauptfelde denselben Heiligen als Glaubensboten in dem [illegible], in welchem er einen an der Wurzel abgehauenen [illegible] Baum an einem Götzenaltar seitwärts von der denselben umstehenden Menge zu fällen befiehlt. Wie im Predellabild die hohe Weihe und den heiligen Ernst der Handlung, so brachte der Künstler, Andreas Müller, im Hauptbilde den Schrecken, das Staunen und die Andacht der Umstehenden mit dramatischer Lebendigkeit zum Ausdruck. Den Rahmen des Ganzen bildet eine reiche goldige Architektur mit [illegible] auf [illegible] Teppichmuster in Grisaille, [illegible] in dem spätgotischen Maßwerk hinaufreicht. Figürlicher, architektonischer und ornamentaler Teil der Komposition strahlt in seltener harmonischer Farbenpracht.

B. — F. Xav. Barth aus München ist in Landshut seit zwei Monaten damit beschäftigt, in den Giebelnischen der [illegible] mit der St. Martinskirche erbauten heil. Geistkirche die sieben Werke der Barmherzigkeit in lebensgroßen [illegible], wobei er sich der Keimschen Mineralmalerei bedient. Es muß als ein besonders glücklicher Gedanke des Künstlers hervorgehoben werden, daß er diese Werke von barmherzigen Schwestern ausüben läßt und auf diese Weise dem Verständnisse des großen Publikums näher bringt. Die Arbeit wird noch im Laufe des Herbstes zu Ende geführt werden.

B. — Das „Schwindhaus" in München wurde in der nach dem Künstler benannten Straße am 1. September feierlich enthüllt. Während der Stadtmagistrat sich noch nicht zur Anbringung einer Gedenktafel an des Meisters Sterbehaus in der Sonnenstraße hat aufzuschwingen vermocht und das bald nach dem Hingange desselben zusammengetretene Komité zur Errichtung eines Schwinddenkmals seit zwölf Jahren kein Lebenszeichen mehr gegeben, hat ein Münchener Bürger, der Schlossermeister Fried. Trump, sein Haus zu einem Denkmal Schwinds [illegible]. Das Haus zeigt die Formen der Renaissance und trägt in einem Giebelaufbau der Hauptfronte eine von dem Bildhauer Balthasar Schmid modellirte 2 m hohe Büste des Gefeierten, zwei bezügliche Inschriften (Geburts- und Todestag desselben, dann Widmung des Bauherrn) und in sechs Feldern auf Goldgrund die vom Maler [illegible] allegorischen Figuren: [illegible], die sieben Raben, die Sage, das Märchen und die Malerei. An der feierlichen Enthüllung beteiligten sich die Familie Schwinds, die Gemeindevertretung, [illegible] und ein zahlreiches Publikum.

Vom Kunstmarkt.

[illegible] **Kölner Kunstauktion.** Am 8. Oktober kommen zwei reichhaltige Gemäldesammlungen bei Lempertz' Söhne zur Versteigerung: die eine, deren Besitzer nicht genannt ist, umfaßt 100, die andere, aus dem Besitze von Professor Schwerdt in Bonn, 213 Bilder. Wenn sich auch keine Meisterwerke ersten Ranges in den ausgebotenen Sammlungen finden, so enthalten dieselben doch eine größere Anzahl trefflicher Stücke aus der niederländischen und der älteren deutschen, bez. kölnischen Schule. Auch die Frankfurter Schule des vorigen Jahrhunderts, Schütz, Seekatz, und einige moderne Düsseldorfer, Lessing, Scheuren u. s. w., erhöhen das Interesse, welches die Versteigerung Sammlern und Liebhabern bietet.

Zeitschriften.

Gewerbehalle. Lief. 9.

Schüssel von Gusseisen mit Silbertauschirung (16. Jahrh.). — Boule-Kästchen im Stile Louis XIV. — Schloss im bayerischen National-Museum in München. — Portière auf einem Deckengemälde im Schloss Trausnitz zu Landshut in Bayern. (16. Jahrh.).

The Academy. No. 640—645.

Old halls in Lancashire and Cheshire. By Henry Taylor. Besprochen von W. E. A. Axon. — The Blenheim Raphael. Von W. Mercer. — Karten von Mykenai. Von Steffen. Besprochen von Karl Blind. — Notizia d'Opere di Disegno. Pubblicata e illustrata da D. Jacopo Morelli. Besprochen von J. P. Richter. — Monnaies et médailles. Par Fr. Lenormant. Besprochen von Warwick Wroth. — La miniature initiale des chroniques de Hainaut à la bibliothèque de Bourgogne à Bruxelles. Par C. Ruelens. Besprochen von James Weale. — Raffaello Sanzio, studiato come architetto. Von J. P. Richter. — The national museum at Munich. Von J. W. Bradley.

The Magazine of Art. September.

A carton by Lionardo. Von Julia Cartwright. (Mit Abbild.) — Art in France. Von M. Stevenson. (Mit Abbild.) — Menzel and Frederick the Great. Von Helen Zimmern. (Mit Abbild.)

Hirths Formenschatz. Heft IX.

Titelbordüre aus dem Verlage von Joh. Schott in Strassburg um 1531. — François de Cuvilliés père: Entwürfe zu stehenden Treppen- und Balkongittern, Stil Rococo. — J. A. Meissonnier: Entwurf zu einem reichen, aus Blumen und Blättern gebildeten Alphabet von Laurent (Mitte des 18. Jahrh.). — C. P. Marillier: Blatt aus der Folge der „berühmten Franzosen", Stil Louis XVI.

The Art-Journal. No. 44 u. 45.

The exhibition of the Royal academy. — Castelfranco and its altar-piece by Giorgione. Von H. Wallis. (Mit Abbild.) — The Turin exhibition. Von E. M. Stevens. (Mit Abbild.) — Architecture at the Royal academy. — John R. Reid. Von G. R. Halkett. (Mit Abbild.) — The preservation of the monuments of Cairo. Von Stanley Lane Poole. — The apprehension of pictures. Von W. M. Conway.

The Portfolio. 176 u. 177.

The story of an imaginative painter. Von A. H. Palmer. — S. Apollinare in classe. Von Julia Cartwright. (Mit Abbild.) — Jean Goujon. Von S. Udny. (Mit Abbild.) — The painters-stainers company. Von Alfred Beaver. — San Vitale of Ravenna. Von Julia Cartwright. (Mit Abbild.)

Repertorium für Kunstwissenschaft. Bd. VII. Heft 4.

Das jüngste Gericht. Von A. Springer. — Bildercyclen und Illustrationstechnik im späteren Mittelalter. Von K. Lamprecht. — Die Portraitstiche in dem J. J. Boissardschen Sammelwerke „Icones virorum illustrium". Von Joh. Bapt. Janke. — Das Hospital Santo Spirito zu Rom im 15. Jahrh. Von H. Brockhaus. — Dürers männliches Bildniss von 1521 in der Dresdener Galerie. Von K. Woermann.

Christliches Kunstblatt. No. 9.

Ludwig Richter. (Mit Abbild.) — Die künstlerische Ausstattung der bürgerlichen Wohnung. — Die Nicolaus-Brückenkapelle in Esslingen a. N.

Gazette des Beaux-Arts. No. 327.

Exposition rétrospective. Par P. Mantz. (Mit Abbild.) — Les portraits de Lucrèce Borgia. Von Ch. Yriarte. (Mit Abbild.) — La miniature en France du XIIIe au XVIe siècle (2e article), par M. Lecoy de la Marche. (Mit Abbild.) — La part de l'art italien dans quelques monuments de sculpture de la première Renaissance française (2e et dernier article). Par M. L. Courajod. (Mit Abbild.) — La Damasquinerie, par M. Spire Blondel. (Mit Abbild.)

L'Art. 15. September.

Holbein. Von Jean Rousseau. (Mit Abbild.) — Pierre Aertsen. Von Henry Hymans. — De l'emploi de l'étoffe dans la division et la décoration des édifices de l'antiquité. Von L. de Ronchaud. (Mit Abbild.)

Bekanntmachung,

die Ausstellungen der Kunstvereine zu Danzig, Königsberg in Pr., Stettin und Breslau

und der damit verbundenen Kunstvereine zu Elbing und Görlitz

in den Jahren 1884/85 betreffend.

Die Kunstvereine zu **Danzig, Königsberg** in **Pr., Stettin** und **Breslau**, welchen sich in naher Gemeinschaft die Kunstvereine zu Elbing und Görlitz angeschlossen haben, werden wiederum in der Zeit **vom 7. Dezember 1884 bis Mitte August 1885** nach der oben angegebenen Reihenfolge der Städte unmittelbar auf einander stattfindende Kunstausstellungen veranstalten.

Den geehrten Künstlern, welche die Ausstellungen mit ihren Werken zu beschicken geneigt sind, werden folgende Bedingungen zur gefälligen Beachtung empfohlen:

1) Alle an die Kunstvereine zu richtende Schreiben sind zu frankiren.

2) In Ermangelung einer bei Uebersendung der Kunstwerke ausdrücklich ausgesprochenen entgegengesetzten Bestimmung gilt als Regel, daß die zu den Ausstellungen gegebenen Sachen den Cyclus vollständig durchlaufen, daher denn auch keine der oben bezeichneten Reihenfolge der Ausstellungen widersprechende Anordnung zu berücksichtigen möglich bleiben wird. Die Ausstellungen beginnen
 in Danzig . . . . . . den 7. Dezember 1884
 „ Königsberg . . . . „ 1. Februar 1885
 „ Stettin und Elbing . „ 29. März 1885
 „ Breslau . . . . . . „ 24. Mai 1885, und schließt sich an Letztere die Ausstellung zu Görlitz, welche Mitte August endigt.

Die zu diesen Ausstellungen bestimmten Gemälde sind daher einzusenden:

An den Inspektor der Königl. Akademie in Berlin bis zum **15. November 1884**, oder spätestens an den Kunstverein in Danzig bis zum **25. November 1884**, an den Kunstverein in Königsberg bis zum **24. Januar 1885**, an den Kunstverein in Stettin bis zum **19. März 1885**, an den Kunstverein zu Breslau dürfen dagegen Einsendungen ohne besondere Rückfrage bei demselben nicht mehr erfolgen.

3) **Die Gemälde müssen unumgänglich an die sie enthaltenden Kisten mit Schrauben befestigt, die Kisten aber nicht** nur zugeschraubt, sondern auch über den Fugen mit starkem Papier verklebt werden. Bei solchen Bildern, welche an den Deckeln oder den Seitenwänden der Kisten zur Raumersparung mit Schrauben befestigt werden, ist es durchaus erforderlich, dieselben noch außerdem durch Kreuzgurte gegen das Herabfallen zu sichern. Bei Sammelkisten soll unter den am Deckel und Boden angeschraubten Bildern höchstens noch eine Zwischenschicht zulässig sein. Unnöthiges Gewicht, also zu schwere Rahmen und Kisten, ist zu vermeiden, dessen ohngeachtet aber muß die Kiste stark genug sein, um nicht eingedrückt zu werden.

Ein Zettel mit Angabe des Malers, des äußersten Preises oder Werthes **und des dargestellten Gegenstandes, welcher bei Landschaften und Genrebildern mit besonderer Genauigkeit anzugeben sein** wird, ist an den Blendrahmen, oder an der Rückseite des Hauptrahmens der Gemälde zu befestigen. **Wo diese Vorschrift nicht beachtet wird, trägt der Uebersender jeden Nachtheil, der durch etwaige Beschädigung oder Verwechselung geschehen könnte.**

4) Kopien bleiben unbedingt von den Ausstellungen ausgeschlossen.

Gemälde, welche schon in einer früheren Ausstellung der östlichen Kunstvereine sich befunden haben, werden nicht zum zweiten Male angenommen, vielmehr dem Einsender, unter Nachnahme der Kosten der zweiten Einsendung, auf seine Kosten zurückgesandt.

5) Die Frachtkosten bezahlt der die Kunstwerke empfangende Verein, jedoch mit Ausnahme der Postsendungen, welche letztere nur portofrei angenommen werden. **Nachnahmen für Kisten, Verpackung, Versicherung und sonstige Spesen** werden **unbedingt nicht vergütigt**, eben so wenig **die Kosten für Localtransport.** Kunstwerke, welche mit solchen **Nachnahmen belastet ankommen, werden nicht eher zur Ausstellung zugelassen, bis diese Auslagen dem betreffenden Verein vergütigt sind.** Erfolgt die Erstattung dieser Kosten nicht umgehend, so werden die Sendungen **unter Nachnahme aller Kosten zurückgesendet. Bei Sendungen, die als Eilgut eingehen, trägt der Absender die Hälfte der Frachtkosten, vorausgesetzt, daß nicht von dem betreffenden Vereine für solche Sendungen die Uebernahme der ganzen Kosten ausdrücklich in Aussicht gestellt worden ist.**

6) Es ist dringend geboten, daß bei der Absendung der Kunstwerke durch Fracht davon durch die Post eine kurze **Benachrichtigung mit Angabe der Größe der Kunstwerke und der Signatur der Kiste dergestalt zeitig gegeben werden,** daß nach dem gewöhnlichen Postenlaufe noch hinreichende Zeit für den betheiligten Verein bleibt, um die zur Sache gehörigen Verfügungen zu treffen.

7) Künstler und Privatpersonen, die von den [illegible] aufgefordert sind, wollen sich wegen der Uebersendung zuvörderst an dieselben wenden; alle direkten Sendungen ohne diese Vermittelung gehen auf Kosten der Herren Einsender.

8) Die östlichen Kunstvereine verpflichten sich, die Kunstwerke sowohl auf dem Transport, als während der Ausstellungen nach dem von dem Eigenthümer angegebenen Werthe gegen Feuersgefahr zu versichern und im Falle eines Unglücks den Künstlern und Besitzern die [illegible] Versicherungssummen sofort auszuzahlen. [illegible] Verpflichtung oder Gewährleistung wird von den Vereinen nicht übernommen.

9) Das Oeffnen und Schließen der Kisten erfolgt in Gegenwart eines Künstlers und zweier [illegible] Vereinsmitglieder als Urkundspersonen. Ueber etwa [illegible] Beschädigungen der versandt [illegible] Kunstgegenstände wird ein besonderes Protokoll aufgenommen, [illegible] von den Urkundspersonen unterzeichnet, und muß [illegible] der Zusender als Beweis gegen sich gelten lassen.

10) Der Ankauf der Kunstwerke wird dem betreffenden Künstler von [illegible] Einzelverein, bei welchem [illegible] stattgehabt hat, sofort angezeigt und hiernächst auch [illegible] nach Beendigung der Ausstellung die Zahlung geleistet. Den Künstlern ist es dagegen nicht gestattet, an den Orten der Ausstellung Privatverkäufe, sei es direkte oder durch Vermittler [illegible] zu lassen, indem das [illegible] recht der ausgestellten Kunstgegenstände lediglich nur den Vereinsvorständen zusteht.

11) Die Rücksendung der eingesandten Kunstgegenstände [illegible] binnen 14 Tagen nach Beendigung der Ausstellung [illegible] Breslau. Da aber der Kunstverein zu Görlitz den [illegible] im [illegible] angeschlossen hat, [illegible] derselbe den größten Theil der in Breslau befindlichen Bilder [illegible] zu einer eigenen [illegible] Ausstellung erhält, so ist die Rücksendung der nicht [illegible] im Allgemeinen Ende August zu erwarten. Nach Ablauf von 3 Monaten, von diesem Zeitpunkt an, hört für die Kunstvereine jede Haftung für nicht zurückerhaltene Gegenstände auf, daher denn etwaige Reklamationen in dieser Beziehung binnen der bezeichneten Frist angemeldet werden müssen.

Der Haupt-Geschäftsführer der östlichen Kunstvereine

Dr. v. Goßler,

Kanzler des Königreichs Preußen und erster Präsident des [illegible] zu Königsberg

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers E. A. Seemann. — Druck von August Pries in Leipzig.

19. Jahrgang.

Beiträge [illegible] Dr. C. v[illegible] Lützow (Wien, There[illegible]) oder an die Verlagshandlung in Leipzig, Gartenstr. [illegible] zu richten.

Nr. 45 (Schluß).

Inserate [illegible]

9. Oktober

1884.

Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst.

Erscheint von Oktober bis Ende Juni jede Woche am Donnerstag, von [illegible] für die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" gratis; für sich allein bezogen kostet der [illegible] Buchhandlung [illegible] bei den deutschen und österreichischen Postanstalten.

An die Leser.

Mit dem Beginn des nächsten Jahrganges tritt in der Einrichtung der Zeitschrift für bildende Kunst insofern eine Änderung ein, als alle das Kunstgewerbe betreffenden Artikel einem zwar mit den Monatsheften äußerlich verbundenen, aber unter besondere Redaktion gestellten Organe unter dem Titel: **Kunstgewerbeblatt,** herausgegeben von Arthur Pabst, Direktorial-Assistent am Kunstgewerbemuseum zu Berlin, zugewiesen werden. Wir verweisen bezüglich dieser Einrichtung, für welche wir den Beifall unserer Freunde und Leser zu finden hoffen, auf die Anzeige unter den Inseraten in voriger Nummer.

Die **„Kunstchronik"** wird künftig nicht mehr allein, sondern nur noch in Verbindung mit dem „Kunstgewerbeblatt" abgegeben und kostet mit diesem zusammen halbjährlich 6 Mark, durch die Post bezogen vierteljährlich 3 Mark.

Hans Makart †.

Wien, 4. Oktober 1884.

Eine erschütternde Trauerkunde durchzittert die Welt: Hans Makart ist gestern Abends 9 Uhr nach dreitägiger Agonie einem Gehirnleiden erlegen! Das größte koloristische Talent unseres Jahrhunderts, eine Künstlerkraft von ebenso vielseitiger wie eigenartiger Begabung, ist dahin. Wir stehen am Abschluß einer Laufbahn von meteorähnlichem Glanz und mußten für ewig Abschied nehmen von einer edlen Seele, einem hochherzigen, grundguten, liebenswürdigen M[illegible]

Nun erst, am Ende von Makarts [illegible] Thätigkeit, werden wir den Umfang und die Tragweite seines Schaffens überblicken können. Das aber ist schon heute wohl jedermann klar, daß die Bedeutung des Verewigten mit seinem Schaffen als Maler [illegible] [illegible] erschöpft, daß sein Wirken für den Gesamtcharakter der heutigen Kunst und aller mit der Kunst nur irgendwie zusammenhängenden Gebiete des modernen Kulturlebens von epochemachender Tragweite ist. Das Ausstellungswesen, die heutige Wohnungseinrichtung, Tracht und Mode, unzählige Spezialitäten der Kunst- und Luxusindustrie, soziale Stellung, Denkungs- und Empfindungsweise der jüngeren Künstlergeneration: sie alle lassen deutlich den stillen, gewaltigen Einfluß verspüren, welchen das weltberühmte Atelier in der Wiener Gußhausgasse und die Feuer[illegible] des kleinen [illegible] Mannes, der in ihm rastlos thätig war, auf das gegenwärtige Geschlecht [illegible].

Makart war seit Jahren von einem bösartigen chronischen Leiden heimgesucht, von dem ihn zu befreien alle Künste der Ärzte sich als vergeblich er-

wirken. Vor wenigen Monaten zeigte es sich, daß das Gehirn von einer verzehrenden Krankheit ergriffen war. Der Meister mußte dem für ihn Unvermeidlichen sich fügen und in seiner Arbeit eine längere Unterbrechung eintreten lassen. Er suchte zuerst in [illegible], später in Payerbach an der Semmering Erholung, ohne jedoch seinem unwiderstehlichen Schaffensdrange mehr als einige Tage in erzwungener Muße widerstehen zu können. Er kehrte mit seiner Gattin nach Wien zurück und nahm die Arbeit an den Entwürfen für das Hofmuseum und an dem großen Bilde des „Frühlings" wieder auf, das ein Gegenstück zu dem vor einigen Jahren entstandenen „Sommer" bilden sollte, und das er nun unvollendet hinterlassen hat. Das Leben ging unter der sorgsamen Pflege von Makarts Gattin und Mutter kurze Zeit noch seinen geregelten Gang, — da trat plötzlich am 1. Oktober früh die Katastrophe ein: man fand den Künstler, eben im Begriff, sich anzukleiden, von einem Gehirnschlage getroffen bewußtlos in seinem Schlafzimmer am Boden liegen, und seit jenem Anfalle bis zu dem am dritten Tage darauf erfolgten Tode hat der Verewigte das Bewußtsein nicht wieder erlangt.

Makart, 1840 in Salzburg geboren, schied von uns in der Blüte seiner Mannesjahre. Wien hat doppelte und dreifache Ursache, seinen Tod zu betrauern; denn das einzige große monumentale Werk, mit dessen Ausführung man ihn hier betraut hat, die Ausmalung des Hofmuseums, ist Entwurf geblieben!

C. v. L.

Die Ausstellung gewerblicher Altertümer in Kassel.

Kassel, im September.

z Die Sommermonate, welche sonst auch im Kunstleben unserer Stadt eine Pause eintreten lassen, haben uns diesmal ein Ereignis gebracht und zwar für Hessen ein Ereignis ersten Ranges: die Ausstellung kunstgewerblicher Altertümer, die wir bereits früher an dieser Stelle avisirten. Nachdem viele andere deutsche Städte mit Erfolg das gute Beispiel gegeben hatten, durch Ausstellung älterer Erzeugnisse gewerblichen Kunstfleißes belebend auf das moderne Kunsthandwerk einzuwirken, glaubte man auch hier einem solchen Unternehmen näher treten zu dürfen. Und der Erfolg ist denn auch nicht ausgeblieben, wenigstens was die Ausstellung selbst betrifft. Während es früher nicht an Zweifeln fehlte hinsichtlich des Zustandekommens der Ausstellung, ist diese über Erwarten zahlreich beschickt worden und präsentirt sich dank den Bemühungen unserer Künstler in so ansprechender Weise, daß nicht nur die Aufmerksamkeit der Fachinteressenten, sondern auch die weiterer Kreise dadurch erregt ist. Seit der Zeit der Eröffnung am 15. Juni war der Besuch der Ausstellung von nah und fern ein sehr reger, so daß die Kosten derselben ohne Zweifel vollauf gedeckt werden, zumal durch die schon anfangs gewährten Zuschüsse des Staates, der Kommunalstände, der Stadt Kassel wie des Handels- und Gewerbevereins das Unternehmen so ziemlich als gesichert betrachtet werden konnte. Besonders wurde dasselbe auch gefördert durch die Überlassung des Orangerieschlosses seitens der königl. Regierung, wodurch ein zweckentsprechendes und schönes Arrangement des Ganzen ermöglicht wurde. Ebenso haben die städtischen und die geistlichen Behörden das Unternehmen auf alle Weise gefördert, vor allem aber ist man den Besitzern der Privatsammlungen dafür zu Dank verpflichtet, daß sie ihre besten Sachen der Ausstellung überließen.

Die erste Anregung, eine solche zu veranstalten, ging vor zwei Jahren von Stiller, dem damaligen Vorstande der gewerblichen Zeichenschule, jetzigen Direktor der Kunstgewerbeschule in Düsseldorf aus. Die Ausführung des Ganzen blieb dagegen einem Komité überlassen, an dessen Spitze Stillers Nachfolger, Direktor v. Kramer steht. Dieser entwarf den Plan des Ganzen und leitete auch das Arrangement, wobei ihm vor allem die hiesigen Künstler zur Seite standen, wie Kolitz, Knackfuß, Schneider, Wünnenberg und Wieschebrink. Um die Ausführung der dekorativen Arbeiten hat sich in erster Linie Dekorationsmaler Siebert, außerdem Maler Behrens, Bildhauer Butscher und eine Anzahl Schüler und Schülerinnen der Akademie verdient gemacht. So war denn auch dem modernen Bedürfnis nach stilvoller architektonisch-malerischer Ausstattung Genüge geschehen.

Den Eingang zum Ausstellungsraum bildet ein mit Grabsteinen, Holzskulpturen, Gemälden ꝛc. ausgestatteter romanischer Kreuzgang. Im Ausstellungsraum selbst ist auf der rechten Seite die Mehrzahl der Kunstobjekte in Glaskästen, Schränken, Pulten und an den Fensterwänden untergebracht, während die linke Längenwand eine Straßenfront mit Innenräumen bildet, in welcher die verschiedenen Stilepochen veranschaulicht sind. Den Anfang bildet eine romanische Kapelle, in welcher die kirchliche Kunst durch den Domschatz von Fritzlar und einige aus anderen Kirchen und aus Privatbesitz stammende Geräte und Paramente vertreten ist. Daran reiht sich ein gotischer Saal, ausgestattet mit den entsprechenden Möbeln, Skulpturen, Gemälden, Gobelins ꝛc. Ein kleines Wohnhäuschen mit einer Faustisch ausgestatteten Gelehrtenstube, sowie ein daran stoßendes, mit Gartenanlagen versehenes Plätzchen führen zu einer altdeutschen Zechstube, welche zahlreiche die Zeit der Zünfte kennzeichnende Gegenstände, Krüge, Schüsseln, Zunftpokale ꝛc. enthält. Es folgt eine

Wohnstube aus der Zeit der deutschen Renaissance, mit echten Ledertapeten, alten Gemälden, Gobelins ꝛc. Daran reiht sich ein Rococopavillon mit drei dem Charakter des 18. Jahrhunderts entsprechend ausgestatteten Kabinets. Sämtliche hier genannte Räumlichkeiten sind in architektonischer und dekorativer Hinsicht mit höchstem Geschmack und feinster Stilkenntnis behandelt. Unmittelbar an den Ausstellungsraum stößt eine große Rotunde mit einem das Ganze abschließenden, von Direktor Kolitz gemalten Dekorationsbilde, die Stiftskirche in Hersfeld darstellend.

Was die Ausstellung selbst betrifft, so kann es nicht unsere Aufgabe sein, einen auch nur einigermaßen vollständigen Bericht über dieselbe zu liefern — der Katalog zählt an 3000 Nummern auf, — nur einzelne Privatsammlungen, bezw. einzelne Kunstobjekte wollen wir hervorheben, um die Kunstfreunde auf das mannigfache Gute, was sich zerstreut bei uns vorfindet, aufmerksam zu machen.

Zum Teil sehr wertvolle kirchliche Altertümer sind aus dem Domschatz in Fulda, dem Schatz der Petrikirche in Fritzlar, sowie aus verschiedenen anderen Kirchen der Provinz hergeliehen. Aus Fulda sehen wir u. a. den Bischofsstab des heil. Bonifacius (Krümme 10. Jahrhundert), ein Kruzifix von Messing mit vergoldeter Christusfigur (12. Jahrhundert), ein Reliquiar, sowie ein Ciborium, beide von vergoldetem Kupfer, verschiedene Kapellkreuze, Holzskulpturen ꝛc. Aus der Petrikirche in Fritzlar: Romanisches Prozessionskreuz, romanisches Prachtkreuz, romanische Reliquientafel, ein desgl. Evangeliarium (Vorderdeckel die Kreuzigung ꝛc. in Grubenschmelz), ein desgl. Tragaltärchen mit eingravirten Apostelfiguren, desgl. Kelch mit Patene, gotisches Reliquiar (Schaugefäß) aus vergoldetem Kupfer, gotische Monstranz, gotisches Velum von Leinen mit buntfarbiger Stickerei u. s. w.

St. Martinskirche, Kassel. Gotischer Abendmahlskelch und verschiedene Abendmahlkannen späterer Zeit.

Katholische Kirche, Kassel. Zwei Gemälde (Altarflügel) um 1500.

Synagoge, Kassel. Thoravorhänge mit reicher Seiden-, Silber- und Goldstickerei.

Stift Fischbeck bei Rinteln: Romanische Kasel; farbige Seidenstickerei auf Leinen. 12. Jahrhundert.

Hospital zum heil. Geist, Homberg. Gotischer Abendmahlskelch vom Jahre 1423, von Silber, vergoldet.

Katholische Kirche, Neustadt. Gotische Messingleuchter. Kruzifixus aus Messing, vergoldet. 12. Jahrh.

Stadt Kassel. Großer silberner Humpen, teilweise vergoldet, mit mythologischen Figuren in getriebener Arbeit 1658.

Sammlung Hahne, Fulda. Gemälde, „Christus am Kreuz“ und „Der Dornenkranz“. 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts. — Porzellangruppen. — Zinnleuchter. — Holzgeräte. — Stickereien.

Stadt Hersfeld. Zwei silberne, teilweise vergoldete Becher aus dem 17. Jahrhundert. — Schöner Amtsschrank mit der Jahreszahl 1591.

Stadt Marburg. Großer silbervergoldeter Pokal mit gewundenen Buckeln, silbernen Reifen und Ornament. Fuß in Achtpaßform, gleichfalls mit gewundenen Buckeln. Am oberen Rand ein gravirter Fries. Als Knauf des Deckels „Ritter Georg, den Drachen tötend“. Nürnberger Arbeit, 16. Jahrh. — Kleiner silbervergoldeter Pokal, gleichfalls reich ornamentirt.

Stadt Witzenhausen. Silbervergoldeter Pokal. Nürnberger Arbeit, 16. Jahrhundert.

Landesbibliothek, Kassel. Evangeliarium mit kleinen Miniaturen. Pergamenthandschrift des 12. Jahrhunderts. Auf dem vorderen Deckel ein Elfenbeinschnitzwerk romanischen Stiles. — Verschiedene Druckwerke.

Verein für hessische Geschichte und Landeskunde. Sammlung in Marburg. Zahlreiche wertvolle Arbeiten in edlem und unedlem Metall, Holz, Thon, Leder und textile Arbeiten aus dem früheren und späteren Mittelalter.

Auch aus den Sammlungen des Zweigvereins für hessische Geschichte und Landeskunde in Rinteln, des Vereins für Hennebergische Geschichte und Landeskunde in Schmalkalden und der königl. Akademie in Hanau wurden Beiträge zur Ausstellung geliefert.

Schützengesellschaft in Schmalkalden. Ein großes und ein kleineres Schützenkleinod, silberne Ketten mit Schild in Tartschenform. 15. Jahrhundert mit daran befestigten Erinnerungsschildchen aus späterer Zeit.

Unter den größeren Privatsammlungen ist in erster Linie die des Konsuls Beck in Gelnhausen zu nennen. Dieselbe enthält Meisterwerke ersten Ranges, verschiedenster Technik und in so großer Zahl, daß wir es uns versagen müssen, hier näher darauf einzugehen. Mögen daher Kunst- und Altertumsfreunde nur im allgemeinen auf die überaus wertvolle Sammlung aufmerksam gemacht sein!

Sammlung des Prof. v. Drach in Marburg. Große Auswahl hessischer Fayencen und Gläser.

Aus dem Besitz des Freih. Waitz von Eschen sehen wir eine Kollektion Sèvresporzellan, aus dem des Rittmeisters Knobel in Kassel ältere, reich ornamentirte Gläser, Arbeiten in Thon, Glas, Porzellan.

Sammlung des Dr. Gläßner, Kassel. Wertvolle Sammlung hessischer Münzen (2981 Stück), Gläser

Pet[...]. Waffen. Endlich ist noch die reichhaltige Sammlung H. Schüßler, Kassel, zu nennen. Zahlreiche Krüge verschiedener Herkunft und Technik und anderes.

Die Ausstellung enthält ferner eine große Anzahl einzelner Gegenstände, Nadelarbeiten und Gewebe, Druckwerke, Pergamente, Lederarbeiten, Arbeiten in Glas, Thon, Porzellan, edlem und unedlem Metall, Waffen, Uhren, Emailarbeiten, Fächer, Dosen, Elfenbein-, Perlmutter-, Holz- und Steinarbeiten, Skulpturen und Gemälde. Bezüglich des Näheren verweisen wir auf den mit großem Fleiß ausgearbeiteten Katalog, welcher im Verlag von Th. Kay in Kassel erschienen ist.

Kunstlitteratur.

Trendelenburg, A., Die Laokoongruppe und der Gigantenfries des pergamenischen Altars. Ein Vortrag. Mit zwei Lichtdrucktafeln. Berlin 1884. R. Gaertners Verlagsbuchhandlung (H. Heyfelder). 8. 39 S.

Der Verfasser wendet sich im ersten Teile gegen Kekulé's in der Schrift „Zur Deutung und Zeitbestimmung des Laokoon“ (Spemann 1883) aufgestelltes Schlußergebnis, daß die Laokoongruppe in Anlehnung an die Altarskulpturen von Pergamon und zwar um 100 v. Chr. entstanden sei, indem er dessen Gründe für die Abhängigkeit der Laokoongruppe als nicht stichhaltende nachweist. Kekulé hatte behauptet, „die Haltung der Hauptfigur“ sei vom Relief „entlehnt“. Trendelenburg zeigt, daß die bei der Übereinstimmung allgemeinster Art vorhandene „wesentliche Verschiedenheit in der Anordnung beider Figuren“ an eine Entlehnung nicht zu denken gestatte, daß vielmehr „die ganz allgemeine Übereinstimmung der Haltung eine rein gegenständliche, gegebene sei“, was Kekulé für den Laokoon bestritten hatte. Nach Kekulé „spürt“ man sogar, „daß in der Laokoongruppe Motive verwendet sind, welche ursprünglich zu einem anderen Zweck erfunden wurden“: dem gegenüber weist Trendelenburg sehr richtig die Ungezwungenheit der Bewegungen nach, welche durchaus der Sachlage entsprechen und sich mit Notwendigkeit aus ihr ergeben. Besonders hervorzuheben ist, daß er für die Begründung der Haltung des Kopfes eine anatomische, von ihm seltsamerweise im Anschluß an Kekulé's Bezeichnung „medizinisch“ genannte Untersuchung anstellt, und damit den bei zweifelhafter Auffassung einer Körperhaltung allein ein objektives Urteil ermöglichenden Weg der Forschung einschlägt. Auch hier ist das Ergebnis der Selbständigkeit der Laokoonkünstler günstig: es zeigt, daß die Haltung des Kopfes eine durchaus sachgemäße, und somit nicht auf eine Entlehnung zurückgehende ist. Zur Erklärung des Laokoonkopfes, für welchen der jugendliche Ausdruck des Giganten nicht paßte, greift Kekulé zu dem Kopfe eines anderen Giganten, der vom Laokoonkünstler fortgebildet und für den Laokoon verwendet worden sei, — ein in der That eines Künstlers von der Bedeutung des Schöpfers der Gruppe sehr wahrscheinliches Verfahren! Trendelenburg zeigt, daß dieser Gigantenkopf nicht etwa in seiner Einfachheit „von einer königlichen Ruhe“ ist, sondern dekorativen Charakter hat. Im zweiten Teile geht der Verfasser auf das Verhältnis der beiden Werke nach ihrer künstlerischen Seite ein. Er legt dar, daß es auf dem Wege einer kunsthistorischen Weiterbildung vom Fries zur Gruppe nur zwei Möglichkeiten gäbe, eine Steigerung zu noch krasserem Realismus oder eine bewußte Reaktion gegen diesen: beides sei aber hier nicht der Fall. Die Gesamtfolgerung faßt er in dem Ergebnis zusammen: die Künstler der Laokoongruppe können somit den pergamenischen Altar nicht gekannt haben, — ein Schluß, der richtig wäre, wenn es nicht noch eine dritte Möglichkeit gäbe, deren Erkenntnis sich Trendelenburg durch eine falsche Verallgemeinerung verschlossen hat. Er behauptet nämlich, dem Einflusse des Wunderwerkes des Altars in Pergamon hätten sich die Künstler des nahen Rhodos nicht entziehen können, wenn sie ihren Laokoon nach Errichtung des Altars geschaffen hätten: ein auf der Höhe seines Schaffens stehender, der Bedeutung seiner Richtung bewußter Meister läßt sich aber durch ein dieser Richtung nicht entsprechendes Werk nicht ohne weiteres und mit Notwendigkeit in neue Bahnen ziehen, auch wenn die große Masse der imponirenden neuen Erscheinung zujubelt. Der dritte Weg ist also der, daß ein gleichzeitiger Meister unbeeinflußt nach seiner eigenen Überzeugung fortarbeitet. Eine eben so falsche Verallgemeinerung ist es, wenn aus der Thatsache, daß beide Werke „zu verschieden sind, als daß sie auf gleicher Entwickelungsstufe stehen könnten“, geschlossen wird, daß ein „gewisser Zeitraum zwischen der Entstehung beider liegt“: die „Entwickelungsstufen“ der Kunst sind nur im ganz allgemeinen Überblick richtig. In der einzelnen Anwendung sind sie Entwickelungsstufen der Künstler selbst; diese aber gehen nicht so gleichmäßig vorwärts, daß nicht zwei sehr verschiedene, ja sich geradezu widersprechende Entwickelungsstufen zu gleicher Zeit vorhanden sein könnten. Die Kunstgeschichte lehrt vielmehr, daß sehr häufig gerade solche widersprechende Richtungen, von welchen eine als die Weiterentwickelung der anderen bezeichnet werden muß, sobald man die Gesamtentwickelung der Kunst im Auge hat, dennoch gleichzeitig vorhanden sind, ja selbst daß die der Gesamtentwickelung gemäß frühere Stufe historisch später

noch existirt: Masaccio und Fiesole. Die Folgerung, daß „die schlichtere, idealere Gruppe früher entstanden ist als der schwungvollere, naturalistischere Fries“, kann daher, so bestechend sie auch zu wirken vermag, nicht als wissenschaftlich giltig anerkannt werden, weil sie auf einer Übertragung eines Grundsatzes der theoretischen Gesamtentwickelung der Kunst auf die historische Einzelentwickelung bestimmter Künstler beruht, welche mit jener weder aus inneren Gründen notwendig übereinstimmen muß, noch in vielen historisch nachweisbaren Fällen thatsächlich übereingestimmt hat, also auch dort nicht Notwendigkeit vorausgesetzt werden kann.

V. Valentin.

Nekrologe.

Moriz Thausing †. Die Wissenschaft hat einen großen und schmerzlichen Verlust zu beklagen. Einen ihrer tüchtigsten und befähigsten Vertreter hat der unerbittliche Tod im besten Mannesalter von 46 Jahren dahingerafft und so seinem freudeeifrigen und befruchtenden Wirken und Schaffen ein jähes Ende gesetzt. Leider war ihm die volle gesunde Kraft seit längerer Zeit schon versagt. Von Natur aus reizbar angelegt und gerade nicht von fester Konstitution, hatte sich Thausings nervöser Zustand infolge eines schleichenden Leidens, das immer heftiger auftrat und ihm gar viele schmerzhaften Tage bereitete, immer mehr und mehr gesteigert. Dazu kamen die Aufregungen mancher litterarischen Fehde, die seine kampfbereite Natur stets mit heiligem Eifer für die Sache durchfocht. Bald nachdem er im Herbste verflossenen Jahres vom Ministerium für Kultus und Unterricht zur Einrichtung und zeitweiligen Leitung des neu ins Leben gerufenen Istituto Austriaco di studii storici nach Rom gesandt war und dort mit den Aufgaben dieses Instituts sich zu beschäftigen begonnen hatte, traten zu Anfang dieses Jahres infolge verschiedener Aufregungen die Erscheinungen einer neuen Krankheit so heftig zutage, daß Thausing zur Herstellung seiner Gesundheit in eine Privatheilanstalt gebracht werden mußte. Ende Mai vollständig geheilt aus derselben entlassen, zog er sich, um ungestörte Ruhe zu genießen und um sich für seine, für den Herbst wieder in Aussicht genommene lehramtliche Thätigkeit an der Wiener Universität zu stärken, in seine Heimat nach Leitmeritz in Böhmen zurück. Briefe, die er von dort aus an Bekannte und Freunde schrieb, bezeugen seine vollständige Genesung und das wiedererwachte Interesse an seinen Berufsstudien und gaben der Hoffnung Raum, daß er, der Wissenschaft wiedergegeben, thätig und fruchtbringend für sie werde arbeiten und wirken können. Um so mehr mußte die traurige Nachricht von dem plötzlichen Tode überraschen. Leider ist es nicht vollständig aufgeklärt, welcher Zufall oder ob ein momentaner Rückfall in seine Leiden ihn in die Fluten der Elbe geführt hat.

Thausing war erst durch seine äußere Lebensstellung der Kunstwissenschaft zugeführt worden. An der Universität hatte er sich nur germanistischen und historischen Studien gewidmet. So fallen auch seine ersten litterarischen Arbeiten bis zum Jahre 1864 in das litterarisch-germanistische und lautphysiologische Gebiet. Aber durch seine Anstellung als Assistent an der k. k. Akademie der bildenden Künste in Wien (1862) und noch mehr durch die an der Albertina, der berühmten Zeichnungen- und Kupferstichsammlung Sr. kaiserl. Hoheit des Erzherzogs Albrecht (1864), wurde seine litterarische Thätigkeit auf das kunstgeschichtliche Gebiet geleitet, auf dem er dann so Bedeutendes leisten sollte. Die strenge Schulung für die methodisch-kritische Behandlung der Geschichte, die er am Institute für österreichische Geschichtsforschung durchmachte, kam ihm dabei sehr zu statten und befähigte ihn, ein Hauptverfechter der neu sich bahnbrechenden Richtung in der Kunstgeschichte, der streng historischen Betrachtungsweise derselben, zu werden. Diese tritt, abgesehen davon, daß sie auf Grund archivalischer Forschungen eine feste Grundlage herzustellen sucht, an eine kritische Sichtung des vorhandenen Monumentenvorrats mit derselben wissenschaftlichen Methode heran, wie an alle übrigen Monumente der Geschichte, und sucht die Werke der Kunst nur im Hinblick auf die Richtungen und Bestrebungen der betreffenden Zeit und im Zusammenhange mit den allgemeinen Erscheinungen derselben zu verstehen, zu erklären und zu würdigen, ohne subjektiven ästhetischen Anschauungen auf die dadurch gewonnenen Resultate einen Einfluß einzuräumen. Diesen Standpunkt wahrte und betonte Thausing in seinem akademischen Wirken im Anschlusse an die Ziele und Bestrebungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung an der Universität seit seiner im Jahre 1873 erfolgten Berufung und bildete darnach auch seine Schüler, deren Anzahl trotz seiner kaum zehnjährigen Wirksamkeit keine geringe ist. Auf diesem Standpunkte stehen auch seine zahlreichen kunstgeschichtlichen Werke und Abhandlungen, die seit dem Jahre 1868 in verschiedenen Zeitschriften zerstreut oder selbständig erschienen sind.

An seiner wissenschaftlichen Überzeugung, daß die Wissenschaft der Kunstgeschichte nur auf der Basis der methodisch-kritischen, streng historischen Behandlungsweise einen gedeihlichen Fortschritt nehmen könne, hat Thausing unentwegt festgehalten und sie mündlich und litterarisch bei jeder Gelegenheit mannhaft vertreten. Damit im Zusammenhange stand auch seine weitere, ebenso entschiedene Überzeugung, daß an Sammlungen von Kunstgegenständen nur tüchtig geschulte Forscher, also Kunstgelehrte strenger Richtung, mit Erfolg eine ersprießliche Amtsthätigkeit entwickeln können, nicht Dilettanten oder gar ausübende Künstler. Bei seiner leidenschaftlichen und mehr polemischen als ruhig deduzirenden und überzeugenden Kampfesweise hat er in beiden Richtungen heftige Gegnerschaft gefunden, die manchmal zu persönlicher Verbitterung führte und seine ursprüngliche Reizbarkeit noch mehr steigerte. Er hat den Kampf nicht gemieden, sondern war stets bereit, für seine wissenschaftliche Überzeugung eine Lanze zu brechen. Es lag dies in seiner Natur. Solche Männer sind notwendig, so lange der Kampf um Prinzipien wogt. Wir können es daher nur tief bedauern, daß er so früh vom Kampfplatze abtreten mußte. Doch seine Ideen und Überzeugungen haben unter seinen Schülern Wurzeln gefaßt und sie werden in ihnen fortleben und an ihnen eben so mannhafte und eifrige Verfechter finden, wie es der Lehrer war, bis

zum entladen, um sie erfolgreichen Austrage des Streites.

Von besonderer Liebenswürdigkeit war Thausing als Lehrer seinen Schülern gegenüber. Stets mit Rat und That hilfsbereit, behandelte er sie fast durchaus wie seine jüngeren Freunde und stellte sich auf den kollegialen Standpunkt, sobald sie selbständig ins Leben eintraten. Ebenso war er in seiner amtlichen Thätigkeit gegen seine Unterbeamten nicht der gebietende Amtsgewaltige, sondern der freundschaftliche und liebenswürdige Kollege, mit dem ein jeder auf dem Fuße der Gleichheit verkehren konnte. Eine edle Natur, vergaß er selbst angethanes Unrecht bald wieder. Er war überhaupt unfähig, jemandem bei entsprechendem Entgegenkommen etwas nachzutragen. So war er für Kollegen, Freunde, Schüler und Bekannte eine der liebenswürdigsten Naturen, dem gewiß ein jeder eine lange und angenehme Erinnerung bewahren wird.

Dieses Wenige mag zur allgemeinen Charakteristik Thausings als Gelehrten, Lehrers und Menschen genügen. Eine umfassende und eingehende Darstellung seines Lebenslaufes sowie seines amtlichen und litterarischen Wirkens müssen wir uns versagen. In dieser Beziehung sei auf die zwar knappe aber durchaus zuverläßliche Biographie in Wurzbachs Biographischem Lexikon, Bd. 44, S. 182–185, und auf die dort gegebene, bis zum Jahre 1880 reichende authentische Liste seiner Arbeiten verwiesen, zu der seitdem noch folgendes nachzutragen ist: Im Jahre 1882 erschien in London bei John Murray die von Fred. A. Eaton besorgte englische Übersetzung seines Dürerbuches in zwei Bänden. Noch kurz vor seiner schweren Erkrankung hat er die zweite verbesserte Auflage der deutschen, bei E. A. Seemann in Leipzig 1884 verlegten Ausgabe desselben Werkes in zwei Bänden vollendet. Zugleich mit letzterem und durch denselben Verlag erfolgte die Ausgabe der „Wiener Kunstbriefe“ mit seinem Porträt in Holzschnitt von Bader. Das Buch enthält außer einigen älteren, schon vor Jahren geschriebenen Abhandlungen eine Reihe von mehr oder minder wertvollen Feuilletons, welche in verschiedenen größeren Wiener Journalen in den Jahren 1882–1883 zuerst gedruckt worden waren. Seine letzten zwei, zu Anfang dieses Jahres erschienenen Arbeiten sind eine eingehende Besprechung und Kritik des ersten Bandes der Lippmannschen Publikation der Dürerzeichnungen, im siebenten Bande des Repertoriums für Kunstwissenschaft, und der Aufsatz „Michel Wolgemut als Meister W und der Ausgleich über den Verlag der Hartmann Schedelschen Weltchronik“, im fünften Bande der Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung.

Simon Laschitzer.

Todesfälle.

x. Eugen Kalesse, einer unserer Mitarbeiter, zweiter Direktorialassistent am Schlesischen Museum zu Breslau, ist am 21. September in seiner Vaterstadt Pleß einem Lungenleiden erlegen, nachdem er vergeblich in Italien Heilung gesucht hatte.

Kunsthistorisches.

x. — Die Ausgrabungen zu Neumagen an der Mosel, welche neuerdings unter Leitung des Direktors des Trierschen Provinzialmuseums F. Hettner wieder aufgenommen sind, haben eine Menge interessanter Altertümer spätrömischen Ursprungs zu Tage gefördert. Hettner giebt darüber in der Kölnischen Zeitung einen eingehenden Bericht, dem wir das Nachfolgende entnehmen. Am wichtigsten erscheinen die Grabdenkmäler. Ein allseitig mit Skulpturen gezierter Obelisk von rechteckigem Grundriß (von 1,87 m Breite und 1,13 m Tiefe) konnte bis zu einer Höhe von 2 m wieder aufgebaut werden. Auf der Vorderseite desselben sind in natürlicher Größe ein Mann, eine Frau und ein zwischen ihnen stehendes Kind dargestellt; das Ehepaar, in die römische Tracht der Toga und der Palla gekleidet, reicht sich die rechten Hände, mit der linken hält der Mann eine mächtige Testamentsrolle; neben dem Kopfe des Mannes ist ein M scharf eingemeißelt, welchem neben dem Kopfe der Frau ehedem ein D entsprach: dis manibus bedeutend, „den Todesgöttern geweiht“. Der Raum, welchen auf der Vorderseite die lebensgroßen Figuren einnehmen, ist auf den Schmalseiten in je zwei übereinanderliegende Felder geteilt. Auf der rechten Schmalseite, die dem Porträt des Mannes am nächsten liegt, sind die Beschäftigungen des Mannes dargestellt. Das obere Feld zeigt uns denselben zu Roß, auf der Heimkehr von der Jagd; frohlockend hält er einen Hasen in der erhobenen Rechten, vor ihm schreitet ein Diener, einen Windhund an der Leine führend; der Hund wendet seinen Kopf hinauf dem Hasen zu. Von dem darunter befindlichen Felde ist nur ein in einen weiten Kapuzenmantel (sagum) gekleideter Mann erhalten. Auf der linken Schmalseite giebt uns das obere Feld einen Einblick in das Toilettenzimmerchen der Hausherrin. Die Herrin sitzt in einem geflochtenen Lehnsessel, ihre Füße behaglich auf eine Fußbank aufstemmend, vier Sklavinnen sind um sie beschäftigt, die eine hinter ihr ordnet ihr das Haar, die zweite neben ihr trägt im Arm ein Ölfläschchen, die dritte und die vierte stehen vor ihr und halten der Herrin einen großen Bronzespiegel und ein Henkelkännchen hin. Das untere Feld dieser Seite ist nicht erhalten. Die Rückseite des Monumentes ist nur mit Ornamenten geziert. Wie der Sockel, an dem sich die Grabinschrift befunden hat, und wie die Bekrönung gestaltet gewesen sind, läßt sich nicht sagen; aber da sie selbstverständlich vorhanden waren, hat die ehemalige Höhe des ganzen Monumentes mindestens 4 m betragen. — Ein zweites Monument, welches gleichfalls bis zu einer Höhe von zwei Meter rekonstruirt werden konnte, und dessen Vorderseite wiederum die Porträts eines Ehepaares — aber diesmal weit über Lebensgröße — darstellt, kann gleichfalls als ein allseitig verzierter Obelisk angesehen werden, wenn sich Reliefs auch nur an der Vorder- und rechten Nebenseite erhalten haben. Auf der Vorderseite befindet sich unter den Porträts die Inschrift, welche angiebt, daß das Monument einem Negotiator errichtet sei; die Inschrift, obgleich unvollständig, giebt einen sicheren Anhalt, die Breite des Monumentes auf drei Meter zu bestimmen. Die Schmalseite, deren Tiefendimension unbekannt ist, zeigt als zwei übereinander stehende Pilasterfiguren einen bocksfüßigen Pan, welcher die Krotalen schlägt, und einen Silen, welcher gierig aus einem Trinkhorn schlürft, auf dem Felde daneben eine sitzende und drei stehende Figuren, von denen eine sich durch einen Kopf von trefflichster Arbeit und wunderbarster Erhaltung auszeichnet. — Bis zu welchen Dimensionen aber die alten Neumagener ihre Grabmonumentalbauten ausdehnten, beweist ein Giebel, dessen Länge sich mit Sicherheit auf [illegible],40 m berechnen läßt. Auf demselben ist ein Mittagsmahl darstellt. Hinter einem gedeckten Tisch, auf welchem Schalen mit Früchten stehen, liegen auf einer Kline drei Männer; sie stützen sich mit dem linken Ellbogen auf Kissen, während sie mit der linken Hand Servietten halten. Am linken Ende des Tisches sitzt auf einem Stuhl eine Frau mit zwei Körben voll Früchten im Schoß; hinter ihr eine Dienerin, die sich auf die Stuhllehne der Herrin auflehnt. Die äußerste linke Ecke des Giebels wird durch ein Schenktischchen ausgefüllt, auf welches ein Diener zuschreitet; unten am Boden steht eine in ein Strohgeflecht eingesetzte viereckige Henkelflasche; ähnliche Flaschen nehmen die äußerste rechte Ecke des Giebels ein. Vielleicht stammt dieser Giebel von demselben Monument, wie eine Anzahl zusammengehöriger Blöcke, die uns eine Anschauung geben von einem 1–1,50 m hohen, um alle vier Seiten eines Monumentes herumlaufenden Streifen. Die Vorderseite desselben ist in zwei Risalite und eine zurückliegende lange Fläche gegliedert. Auf den Risaliten befinden

sich die herrlichen, als Pendants gearbeiteten Reliefs [illegible] [illegible] [illegible] Durch eine weitgeöffnete Portière sieht man in das Innere eines Zimmers, [illegible] ein [illegible] Alter, welcher mit einem großen Griffel in ein Buch notirt; zwei vor ihm stehende Jünglinge unterstützen seine Arbeit; darauf folgen zwei Männer, der eine mit einem Geldbeutel, der andere wiederum in einem Buche notirend; ganz links im Gespräch zwei bärtige Alte, von denen einer einen mächtigen Sack auf der Schulter [illegible] [illegible] mentes ist wiederum nur ornamentirt. Aus der großen Menge [illegible] mit der materiellsten menschlichen Thätigkeit, mit dem Essen. Eine [illegible] zeigt einen Sklaven vor einem mit Kannen und Schüsseln reich besetzten [illegible] Haupthaar und kurzem [illegible] einen [illegible] unsere Kellner, eine Serviette. In kleineren Dimensionen sehen wir auf einem zweiten Stein (60 cm breit und 55 cm hoch) ein Familienmahl; hinter einem runden, mit Obstschalen besetzten Bronzetisch zwei Männer auf der Kline, rechts daneben sitzend die Frau, links zwischen dem Eß- und einem Servirtisch ein bedienender Sklave. Die dritte Darstellung (0,50 cm hoch, 0,75 cm breit) ähnelt der zweiten; neben dem Eßtisch sitzt links die Frau, rechts mit seinem Hunde der Mann; zwei Sklavinnen, von denen eine einen Braten aufträgt, stehen hinter dem Tisch. Die linke Nebenseite des letztgenannten Steines zeigt uns eine große antike Schnellwage (statera); auf der Schale liegt ein Haufen flockiger Masse, vielleicht Wolle. Ein Mann [illegible] einem Schurzfell versehen, in dessen Bausch die linke Hand ruht, ist im Begriff, das Gewicht vom Wagebalken herabzunehmen. Als freie Gruppe, nicht als Relief, ist ein Schiffchen gearbeitet, welches, mit Fässern beladen, von bärtigen Ruderknechten vorwärtsbewegt wird; dasselbe ist kleiner und auch nicht von der Güte der Arbeit, wie die zwei großen Schiffe der 1877 [illegible] lichstem Humor dargestellten Steuermanns jedem unvergeßlich bleiben, der sie nur einmal gesehen hat; aber wie jene, ist auch dieses ein [illegible] der alten Neumagener. Auf denselben Erwerbszweig weist ein großes Relief [illegible] welchem ein Mann unter der Aufsicht des daneben in größeren Dimensionen dargestellten Hausherrn eine thönerne Amphora mit einem Strohgeflecht umgiebt, welches den Wein gleichmäßig vor Kälte wie Hitze schützen soll: ein zweiter Mann ist mit derselben Arbeit beschäftigt, scheint sich [illegible] durch Anwendung einer im Einzelnen nicht recht verständlichen Mechanik zu erleichtern. Andere Steine zeigen uns einen Mann auf einem Warenballen knieend und denselben unter größter Kraftanstrengung zusammenschnürend, ferner einen Wagen, der an einem Baum vorbeifährt, ferner als Rest einer größeren Darstellung: ein Gespann von drei Maultieren in trefflichster Erhaltung. Von einem Relief, dessen Kunstweise griechischen Geist atmet, ist leider nur die untere Hälfte erhalten; auf einem Pilaster stellt es einen nackten Jüngling mit einem flatternden Gewandstück, auf dem daneben liegenden Felde eine auf einem [illegible] schuh ist bis in die feinsten Einzelheiten ausgearbeitet und von bewunderungswürdiger Erhaltung. Ein gewaltiger Block von 2,60 m Höhe, dessen [illegible] lich abschloß, scheint wiederum ein Komptoir vorzustellen: auf [illegible] drei Männer: [illegible] Mitte, zwei Jünglinge zur Seite; die Jünglinge lesen in großen Rollen und eine gleiche Rolle scheint, der Bewegung [illegible] Ganz rechts steht ein Diener, welcher an einem Henkel ein [illegible] Kreise der Mythologie sind an den belgo-gallischen Monumenten im Vergleich zu den aus dem Leben genommenen wenig beliebt gewesen; eine Ausnahme machen nur die Darstellungen der Kämpfe von Flußgöttern und Flußtieren, [illegible] fig gewählt wurden. So sind denn von dieser Gattung auch wieder fünf Steine bei den neuesten Ausgrabungen gefunden worden, während im übrigen von Mythologischem nur ein kleines, als Pilasterverzierung dienendes Bildchen einer Iphigenie mit dem Artemis-Idol und eine fein gearbeitete Gruppe eines trunkenen, sich auf einen Satyr stützenden Dionysos [illegible]

Personalnachrichten.

[illegible] Kunstgewerbemuseum zu Berlin. An die Stelle [illegible] Bibliothekars [illegible] tritt A. Lichtwark ein, der bisher an der Katalogisirung der für das Kunstgewerbemuseum im Jahre 1880 erworbenen, vorläufig noch im königl. Kupferstichkabinet aufbewahrten Ornamentstichsammlung des Pariser Architekten Destailleur [illegible]

Sammlungen und Ausstellungen.

— Die Wiener Künstlergenossenschaft hat auch im Laufe [illegible] den Sommer und Herbst die rühmlichsten Anstrengungen gemacht, um dem Publikum in den weiten Räumen ihres Hauses immer wechselnde Genüsse zu bieten. Auf die Jahresausstellung folgte eine interessante Ausstellung von Aquarellen aus dem Besitze S. kaiserl. Hoheit des Herrn Erzherzogs Karl Ludwig, deren zweite Serie soeben vorgeführt wird. Auch Defreggers neuestes Bild: „Der Urlauber" war für kurze Zeit zu sehen. Gegenwärtig hat der Kunsthändler Sedelmeyer aus Paris das berühmte große Erstlingswerk des Nordpolfahrers J. v. Payer: „Die Bai des Todes" und der bekannte russische Landschaftsmaler J. Aivasovsky eine Reihe seiner merkwürdigen Marinen und Ansichten aus der Krim, aus Italien und der Türkei zur Ausstellung gebracht. Am 15. Oktober soll eine historisch geordnete Ausstellung von Grabmonumenten eröffnet werden. Wir kommen auf die wichtigsten dieser Erscheinungen zurück.

L. A. In der Ausstellung der dekorativen Künste in Paris ist vor kurzem ein neuer, am Ende des Industriepalastes nach dem Konkordienplatze zu gelegener Saal eröffnet worden. Seinen Inhalt bilden hervorragend schöne alte [illegible] an den Wänden befestigt [illegible] getreue Kopie ihrer ursprünglichen Bestimmung geben. Die durch Alter, Reichtum und Schönheit der Details bemerkenswertesten dieser Täfelungen stammen aus dem sogenannten Saale des Kardinals Mazarin im Schlosse Ormesson, wo sie die Wände dieses Saales bekleideten. Die Mitte einer der [illegible] nimmt ein Medaillon mit dem Porträt des Kardinals in Holz geschnitzt ein. Eine andere Holzarbeit, ein Kamin in monumentalen Verhältnissen, aus der Zeit Heinrich II., ist in einer Ecke des Saales aufgestellt, und zeigt an den Seiten in Relief den Buchstaben H, von einem doppelten D umschlungen, das bekannte Monogramm des Königs.

Vom Kunstmarkt.

x. — Berliner Kunstauktion. Bei Rud. Lepke kommt am 14. Oktober eine Sammlung von Porträtstichen und anderen Stichen und Radirungen zur Versteigerung. Der [illegible] Nummern.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers **E. A. Seemann.** — Druck von August Pries in Leipzig.

Antwerpen

[illegible]

von F. Ewerbeck

Kamine.

Cheminée